



Le chant de la matière pour désensorceler les modernes : vers une éco-poétique du réenchantement à travers quelques romans des Appalaches

What Matters Sings: Writing the Human and the Non-Human Out of their Modern Ensorcellment

Bénédicte Meillon



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transtexts/1202>

DOI : 10.4000/transtexts.1202

ISSN : 2105-2549

Éditeur

Gregory B. Lee

Référence électronique

Bénédicte Meillon, « Le chant de la matière pour désensorceler les modernes : vers une éco-poétique du réenchantement à travers quelques romans des Appalaches », *Transtext(e)s Transcultures 跨文本跨文化* [En ligne], 13 | 2018, mis en ligne le 01 décembre 2018, consulté le 03 juillet 2019. URL : <http://journals.openedition.org/transtexts/1202> ; DOI : 10.4000/transtexts.1202

Ce document a été généré automatiquement le 3 juillet 2019.

© Tous droits réservés

Le chant de la matière pour désensorceler les modernes : vers une éco-poétique du rénchantment à travers quelques romans des Appalaches

*What Matters Sings: Writing the Human and the Non-Human Out of their
Modern Ensorcellment*

Bénédicte Meillon

Nous et tous les animaux et
tout ce qui vit
Nous complétons le monde
Nous en sommes l'épiderme
les membranes [...]
Nous en sommes les flûtes
les peaux de tambour
les maracas
les voix
Nous ne sommes pas seuls,
pas séparés.
Si le monde est tambour
nous en sommes la peau tendue
qui vibre
de ses messages
(Jack Forbes)¹

¹ Avec la réhabilitation récente en France par Bruno Latour de la théorie de Gaïa,² développée en premier lieu dans le monde scientifique par le britannique James Lovelock et la microbiologiste états-unienne Lynn Margulis, les sciences de l'environnement et les

humanités environnementales se préoccupent de savoir si, et à quel moment, nous serions peut-être entré.e.s dans une nouvelle ère géologique, ère nommée « Anthropocène » (d'après les travaux menés par le Prix Nobel de chimie, Paul Crutzen), et ce que cette hypothèse implique pour l'histoire de la planète et de l'humanité.³ Quand Bruno Latour appelle aujourd'hui à rétablir un dialogue entre les sciences et les humanités, ou les sciences dites « dures » et « douces », il fait écho aux travaux des écoféministes, des éco-poètes et des écocritiques états-uniens qui insistent urgemment et depuis la deuxième moitié du vingtième siècle pour que nous œuvrions collectivement à un décroisement entre les savoirs. L'un des arguments centraux avancés par ces derniers réside dans la reconnaissance d'une conscience incarnée, loin d'une prise sur le monde purement logocentrique. Revenant sur le credo de la philosophie de Descartes, ces penseurs et penseuses défendent l'idée que : je perçois et ressens, donc je suis ; et donc je pense à ce que je perçois et ressens, et à ce que je suis.⁴ Parce que notre conscience résulte d'une façon d'être au monde incorporée à lui, alors nos savoirs sur ce dernier et sur nous-mêmes ne peuvent être dissociés de nos perceptions et même des affects éprouvés à son contact. Selon les écoféministes notamment, notre connaissance passant nécessairement par le corps, toutes ces facultés relationnelles co-déterminent notre rapport au monde, nous enchevêtrant dans la nature dans une relation de perpétuelle coévolution, de connaissance plutôt que de connaissance détachée de son objet.⁵

- 2 En dépit du peu de reconnaissance qu'ils et elles reçoivent dans nombre de travaux français,⁶ les écoféministes et les écopsychologues états-uniens ont revitalisé la métaphore de Gaïa longtemps avant qu'un philosophe des sciences français ne la ramène au-devant de la scène. Déjà, ces penseurs et penseuses s'interrogeaient sur la complexité de l'image d'une Terre-Mère organique, archétype qui imprègne nombre de mythologies indigènes, et parmi elles beaucoup de cultures amérindiennes ayant influencé la pensée des écoféministes. Ainsi ces penseuses et penseurs questionnent tant la validité scientifique de la métaphore issue des mythologies grecque ou amérindiennes, que la sagesse ou les différentes formes de connaissance que nous autres humains pouvons en retirer quant à notre façon d'habiter le monde. Les écrits de Paula Gunn Allen, Riane Eisler, Theodore Roszak ou Starhawk,⁷ pour n'en citer que quelques-uns, proposent une théorisation pionnière pour les humanités de Gaïa en tant qu'organisme vivant, régi par des principes autorégulateurs qui visent à maintenir en vie les différentes formes qui en émergent et qui, ensemble, assurent un certain équilibre de la planète. Au cœur de la pensée écoféministe palpite le besoin vital de déconstruire certains discours patriarcaux qui servent à la fois de socle et de prisme à l'ontologie des dits « modernes », notamment ceux qui présupposent et instaurent des rapports de domination et d'exploitation par l'Homme (érigé ici en maître avec son grand H) des femmes, de la terre et du non-humain. Bouleversant les schémas sous-jacents à notre perception du monde et notre place au sein de celui-ci en tant qu'humains, les chercheurs et chercheuses cités plus haut s'accordent avec Carolyn Merchant et Rachel Carson pour décrier « la mort de la nature » engendrée par les approches anthropocentriques.⁸ Celles-ci, argumentent-ils, ont produit des grilles de lectures scientifiques et technocratiques qui, plaquées sur la complexité du vivant, privent la matière de son énergie vitale. Le livre de Rachel Carson, *Silent Spring*, retentit dès sa publication en 1962 comme une alarme déclenchant l'éveil des consciences quant à la nécessité de réévaluer les retombées écologiques d'une ontologie désenchantée, où la nature est réduite au silence, systématiquement destituée au rang de matière inerte, rang

le plus bas dans la hiérarchie occidentale du vivant, et, selon cette logique, destinée à être conquise et pillée pour permettre le progrès et l'expansion des civilisations humaines.

- 3 L'appel au réenchantement qui a motivé le colloque international en éco-poétique organisé à Perpignan en juin 2016 sur le thème « Lieux d'enchantement : Ecrire et réenchanter le monde » avait germé dans le terreau d'une constatation simple : qui prendrait à cœur de protéger et défendre qui ou quoi que ce soit envers lesquels il ou elle ne ressentirait rien en premier lieu ? Sinon un sentiment d'attachement, qu'est-ce qui serait à même d'impulser le désir de se battre pour sauver quiconque ? Tandis que contrats et industries sont motivés par des calculs de profits économiques immédiats, et pendant que le changement tarde à advenir face aux nouvelles alarmantes des dégradations de l'environnement et du climat, certaines sans retour, et malgré les études scientifiques qui en font état, alors, qu'est-ce qui, hormis un réenchantement de notre vision du monde dont dépend notre propre survie, serait en mesure de mouvoir les humains vers un réajustement de la valeur que nous accordons au plus qu'humain et de nos interconnexions avec lui ? Comment inciter les sociétés postmodernes, navigant sans cesse entre des « naturecultures » (comme dans la formule volontairement non-dichotomique de Donna Haraway) locales et globales, à « aimer et respecter » (pour reprendre les injonctions du père fondateur de l'écologie, Aldo Leopold⁹) leurs lieux d'habitation locaux et planétaire à la fois, ainsi que leurs communautés biorégionales, pour leurs qualités intrinsèques, et merveilleusement complexes ? Non que le monde lui-même ait jamais été désenchanté, mais, plutôt, nos représentations dites « modernes » de celui-ci. D'où le rôle vital de l'éco-poétique : en nous invitant à repenser comment les langages humains prolongent et dialoguent avec les langages de la nature, la littérature environnementale ouvre des voies pour sortir de la crise de l'imagination, inséparable de la crise de l'environnement. Car, comme le soutient Laurence Buell, « s'il nous faut réviser la métaphysique et l'éthique occidentales avant d'être en mesure de s'attaquer aux problèmes environnementaux d'aujourd'hui, alors la crise environnementale implique une crise de l'imagination, dont l'amélioration dépend de notre capacité à inventer de meilleures façons d'imaginer la nature et la relation qu'entretient l'humanité avec elle ».

10

- 4 Lorsque Michel Serres élabore le concept d'un « contrat naturel », dans son ouvrage éponyme, il s'appuie sur son intuition que la Terre parle un certain langage qui pourrait, à condition que nous sachions l'entendre, nous permettre d'articuler la place qui revient à l'humain dans le monde.¹¹ Comme Serres déplore notre ignorance du langage du monde, il note que nous n'en connaissons que les versions animistes, religieuses et mathématiques. « En fait, écrit-il, la Terre nous parle en termes de forces, de liens et d'interactions, et cela suffit à faire un contrat ».¹² Dans le sillon de Max Weber et des écoféministes, on peut dire que la science moderne a participé à désenchanter le monde ; que son obsession pour le calcul a stérilisé les facultés de contemplation et d'émerveillement propres à l'être humain. Bruno Latour, lui, estime plutôt que depuis le départ, la science « a toujours *chanté* une tout autre chanson ».¹³ Cependant, l'émergence au cours des cinquante dernières années d'approches transdisciplinaires du langage de la nature et inversement, de la nature du langage (approches alliant la géologie, la physique, l'écologie, la biosémiotique, l'anthropologie, la philosophie, l'histoire des religions et des mythes, les sciences cognitives et même la linguistique, l'esthétique, la phénoménologie et l'éco-poétique) tend à instiller de nouveau un sens du merveilleux dans les interactions complexes entre toutes les formes de vie et leurs expressions, qu'elles soient humaines ou

autres. Les sciences actuelles ouvrent ainsi de nouveaux accès au langage des arbres, aux cultures animales telles que celles des fourmis, des oiseaux, des ongulés ou des cétacés. On semble aujourd'hui (re)découvrir combien la matière circule, ce qui met en évidence la porosité des mondes humains, animaux, végétaux, microbiens ou élémentaires. Les Nouveaux Matérialismes dévoilent ainsi d'autres perspectives sur le monde : un monde perçu dans la vitalité de sa matière (« vibrant matter » en anglais, pour faire écho à la formule de Jane Bennett dans son ouvrage éponyme¹⁴), comme « une toile grouillant de significations » (« a web teeming with meanings » selon la biosémioticienne Wendy Wheeler¹⁵), ou les naturecultures évoluent de façon rhizomatique, empruntant des voies qui déterminent notre co-devenir avec les organismes non-humains. Comme le défend l'écophénoménologue David Abram : « C'est la terre animée qui parle : le langage humain n'est qu'une partie d'un plus vaste discours ». ¹⁶

- 5 Au cœur des travaux de Scott Slovic, fondateurs dans le domaine écocritique, persiste la question de l'antidote susceptible de contrecarrer « l'engourdissement psychique » propre à nos sociétés, sorte d'état anesthésié induit par la saturation d'informations catastrophiques sous lesquelles nous croulons aujourd'hui.¹⁷ En d'autres termes, la question qui se pose est de savoir comment remettre la pensée et les affects en mouvement et en sensation, en état d'éveil, pour mettre fin à cet état de dissociation face aux avalanches de chiffres et de tragédies qui agitent les médias. Tout comme certains mettent en place des mécanismes de défense qui opèrent une désensibilisation face à l'insoutenable – de l'inceste, des réfugiés climatiques et politiques, des violences infligées aux femmes, aux enfants, aux animaux, à la terre –, les informations chiffrées qui abondent quotidiennement en laissent beaucoup comme sidérés, émotionnellement paralysés et incapables de répondre effectivement à la crise exposée.
- 6 Au fil de mes recherches depuis une vingtaine d'années, j'explore les voies par lesquelles la littérature offre un terrain précieux pour rééduquer notre habileté à réagir, soit nos facultés de réponse, facultés qui, à leur tour, catalysent un sens éthique de nos responsabilités.¹⁸ Dans le sillage des travaux de Jane Bennett et, plus récemment, d'Alexa Weik von Mossner et de Pierre-Louis Patoine sur les pouvoirs éthiques, affectifs, et intellectuels des arts narratifs,¹⁹ je défends la thèse que la littérature remet en marche et affûte notre capacité à nous émouvoir et à entrer en empathie avec des individus fictifs envisagés à petite échelle. Cette immersion volontaire dans un monde alternatif possède en effet le pouvoir d'orienter ensuite nos réactions face au monde concret, face à des problèmes qui touchent tantôt l'individuel, tantôt le collectif. Mon expérience de la lecture et mon approche éco-poétique se rallient au concept de « poiesis sensuelle » élaboré par Scott Knickerbocker, soit « le processus de rematérialisation du langage comme réponse, précisément, à la nature non-humaine ». ²⁰ Mon travail s'enracine par ailleurs dans l'expérience de « la chair du monde », telle que la définit Merleau-Ponty,²¹ cet enchevêtrement de vies où s'entrelacent inextricablement tissus et perceptions humains et non-humains ; je soutiens ainsi que l'éco-poétique, dans son faire-monde avec lui, possède le pouvoir de le réenchanter du point de vue des humains, en cela qu'elle attire notre attention sur ce qu'elle réalise le mieux, c'est-à-dire un prolongement vibrant dans sa matérialité sonore du monde complexe avec lequel elle s'articule (aux deux sens du terme). Pour reprendre la formulation de l'éco-poète Charles Bernstein : « Le son est la chair du langage ; son opacité en termes de signification marque son intégration matérielle dans le monde des choses [...]. Nous chantons le corps du langage, nous délectant des voyelles et des consonnes dans chaque séquence possible ». ²²

- 7 Dans un effort pour ré-en-chanter le monde, pour chanter juste, soit en accord avec ses harmoniques, cet article élabore une lecture éco-poétique centrée notamment sur trois textes contemporains composés par des écrivains des Appalaches : *Prodigal Summer* (2000), de Barbara Kingsolver,²³ *Strange as this Weather Has Been* (2007), de Ann Pancake²⁴ et *Above the Waterfall* (2015), de Ron Rash.²⁵ Je sonderai ici l'écriture néorégionaliste de ces auteurs et autrices en quête d'éléments attestant que les humains possèdent en effet la capacité de s'accorder au « chant du monde », comme le nommait l'écrivain français Jean Giono,²⁶ « au chant de la terre » selon l'éco-poéticien britannique Jonathan Bate,²⁷ ou, encore, à « la musique sauvage de la terre », pour reprendre la belle formule de l'éco-poète et critique australien Mark Treddinick.²⁸ Dans le travail qui m'anime sur la question du réenchantement, je garde précieusement à l'esprit l'étymologie du verbe, « enchanter », du latin *incantare*, qui peut renvoyer à un envoûtement ou bien à une incantation, au fait de jeter un sort par l'entremise de sons, d'affecter la perception du monde en nous donnant à entendre des voix et des rythmes. En nous invitant à faire musique avec lui, l'éco-poétique peut ainsi inverser le sort jeté sur le monde par la science moderne, une forme d'ensorcellement qui, comme l'affirme l'écoféministe néopaïenne et californienne Starhawk, a réussi comme par magie à aliéner les humains à leur environnement, nous faisant croire en notre séparation d'avec le monde naturel.

Moments d'enchantement par le ravissement des sens

- 8 Les textes émanant des auteurs et autrices écoféministes que j'étudie déconstruisent les mythologies qui célèbrent l'avènement de « la machine dans le jardin », comme s'y réfère Leo Marx dans son analyse écocritique portant sur la révolution industrielle agricole et ses représentations dans la littérature des États-Unis.²⁹ Plus largement, les écoféministes mettent à mal la domination imaginée puis imposée par l'homme blanc sur les femmes, les peuples indigènes, sur la terre et le vivant. En optant pour différentes stratégies et modes narratifs, ces auteurs et autrices opèrent des changements de paradigmes qui impriment les expériences fictionnelles de leurs personnages sur la conscience incarnée que les lecteurs et lectrices ont d'eux-mêmes et du monde. En outre, loin de se cantonner à de la pure poésie, ces œuvres écolittéraires abordent le monde en dialogue avec les sciences et les problèmes du monde concret. Dans *Prodigal Summer*, par exemple, la biologiste et zoologiste qu'est Kingsolver s'attaque de façon scientifique au rôle des *apex prédateurs* dans l'équilibre d'un écosystème. Ce roman environnementaliste, infusé d'histoires d'amour et de famille, nous éduque en matière d'éthologie, d'écologie et de biosémiotique. Il nous invite à réfléchir sur les principes et méthodes qui fondent nos agricultures, sur nos rapports non seulement avec les autres humains, mais aussi avec les prédateurs, les insectes, avec nos forêts et avec notre propre animalité.
- 9 Pancake, quant à elle, écrit sur le mode tragique un roman d'apprentissage d'inspiration documentaire, composé en large partie d'après des interviews et un reportage, *Black Diamonds*, sorti en 2006. Coréalisé avec sa sœur Catherine Pancake, le film documente la décapitation des montagnes par l'industrie charbonnière dans les Appalaches. Appelée *Mountain Top Removal* en anglais, cette méthode d'extraction du charbon alimente 3% de la consommation d'électricité au niveau des États-Unis.³⁰ L'ingénierie mise au point par l'industrie du charbon dès les années 1970 consiste en un type d'exploitation minière à ciel ouvert, faisant l'usage massif d'explosifs et de moyens mécaniques modernes avec des performances supérieures et un coût moindre relativement aux techniques minières

traditionnelles. Le processus de décapitation des montagnes est opéré en six étapes. Tout d'abord, il faut procéder à la déforestation totale de la montagne visée. Ensuite, pour accéder au charbon dont les veines courent souvent en profondeur, les ouvriers utilisent des milliers de tonnes d'explosifs pour faire sauter le sommet de la montagne. Puis, lors d'une phase de creusement, le charbon et les débris sont extraits et déplacés par d'énormes engins d'excavation, les *draglines*, qui pèsent de 8 000 à 13 000 tonnes.³¹ Se pose alors le problème du traitement des déchets industriels. En 2002, le Gouvernement de Bush a révisé la notion de "matériau de remplissage" (« *fill materials* ») telle qu'elle était définie dans le *Clean Water Act* de 1972, autorisant ainsi les entreprises de charbon à déverser leurs débris dans les vallées alentours. Ces « *valley fills* » (« vallées de remplissage » ou bassins de sédimentation) ont ainsi recouvert plus de 3200 km de cours d'eau et pollué bien davantage encore.³² Le charbon doit alors subir des traitements chimiques avant de pouvoir être brûlé dans les centrales électriques. Il en résulte une sorte de boue de charbon, mélange d'eau, de poussière de charbon et d'argile, contenant des métaux lourds tels que de l'arsenic, du mercure, du plomb et du chrome. C'est cette boue de charbon qui est souvent déversée dans des bassins à ciel ouvert dont les digues sont construites avec des débris miniers, ce qui les rend instables et sujets à des débordements. Vient enfin le temps de la « restauration ». Si les principes de restauration des montagnes sont fixés par la loi fédérale, les autorités au niveau des états exemptent souvent les entreprises de cette obligation, au principe que les surfaces aplanies devraient pouvoir attirer des commerces. En réalité, moins de 3% des sites décapités servent ensuite au développement économique, et les processus de restauration consistent le plus souvent en de simples pulvérisations de semences herbacées d'herbes exotiques. Les scientifiques spécialistes de la protection de l'environnement estiment qu'il faudra probablement des siècles pour que la forêt renaisse sur les sites minés. Une étude menée en 2009 a porté le nombre de montagnes des Appalaches ainsi décimées à plus de 500.³³ Une autre étude plus récente fait état de plus de 2 769 sommets impactés en 2016.³⁴

- 10 Le roman d'Ann Pancake couvre les catastrophes (historiques pour beaucoup, telles que le Désastre de Buffalo Creek de 1972) causées par ces exploitations minières à ciel ouvert dans les Appalaches. Ce faisant, il donne voix aux habitants et aux habitantes de cet *oikos* ravagé. À mesure que ses personnages s'efforcent de comprendre les mécanismes détruisant leurs terres et leurs communautés, ils décrivent en détails les procédés industriels impliqués et leurs impacts nocifs sur la santé et la psyché humaines, sur les familles et les communautés, sur la faune et la flore des écosystèmes locaux; en bref, sur la vie de montagnes entières. Ces deux romans nous amènent ainsi à « penser comme une montagne », en écho au célèbre adage d'Aldo Leopold voire, on le verra, à *chanter* comme une montagne.
- 11 Enfin, le roman hybride composé par Ron Rash conjugue symphonie éco-poétique et roman policier, l'intrigue tournant autour d'une rivière polluée.³⁵ Ces trois textes romanesques s'inscrivent dans une perspective biocentrique sur le monde et relèvent de stratégies narratives polyphoniques, alternant différents points de vue. Tous rehaussent par ailleurs l'image condescendante de « hillbillies » dont les populations de ces milieux ruraux peinent à se défaire (littéralement « boucs des collines », expression péjorative équivalente en français à celles de « plouc », de « péquenaud » ou de « cul-terreux » dont les paysans ont longtemps été affublés). Résistant jusque dans le texte à la dictature de la syntaxe et de la grammaire de la langue anglaise établie, l'éco-poétique de ces écrivains

néorégionalistes rend justice à une langue idiomatique, musicale et pleine de sagesse écologique, à laquelle leur écriture insuffle un chant nouveau.

12 Au fil du roman de Pancake, et avant d'atteindre les points culminants de la mort d'un des enfants et du déchirement de la famille, on assiste à la lente dégradation des rivières polluées par le déversement de déchets toxiques de l'industrie minière, à la déforestation des vallons et aux inondations fatales causées par les éboulements des bassins de sédimentation, à la décapitation progressive de toute la chaîne de montagne environnant le hameau, à la détérioration de la santé de ceux et celles qui ont les poumons détruits par les poussières de charbon, qui ont été mutilés dans des accidents à la mine, et puis ceux et celles qui ont perdu leur travail, qui subissent des intimidations et sont forcés de partir pour mettre fin à leur opposition aux travaux engagés par la puissante compagnie. Lace, la jeune mère de Corey, sert de figure de proue à la résistance locale des habitants contre les empiètements et la destruction menés par l'industrie. Son engagement politique et sa détermination sans faille l'entraînent dans un militantisme qui permet de conserver un peu d'espoir, offrant un modèle écoféministe de résilience mêlée à une pugnacité exemplaire face à la situation et aux diverses formes du pouvoir technopallocentrique qu'elle doit affronter. En sus des courriers, des appels, des réunions, manifestations, reportages, etc., Lace insiste pour continuer d'habiter ses montagnes, en dépit des dangers et de la pauvreté grandissants, habitation dont elle et sa fille font un acte de résistance poétique et politique à la fois.

13 Pancake caractérise le petit Corey, l'un de fils de Lace, âgé de onze ans, de sorte qu'il incarne la fascination pour les machines héritée de la modernité. De tous les agents focalisateurs de ce roman polyphonique, son point de vue semble le moins fiable, de par son jeune âge et sa capacité à se dissocier des drames qu'il vit. Lorsqu'il découvre pour la première fois la *dragline* qui extirpe le charbon du sommet de montagne décapité derrière chez lui, l'enfant se perd dans des fantasmes de domination qui en disent long sur la culture et la volonté de contrôle qu'il incarne par métonymie :

Et, enfin, il escaladerait Big John. Ce vaste engin manipulateur de montagnes, cette splendide machinerie. Et dans son ascension, l'odeur de ses fluides, la graisse délicate qui se répandrait sur ses habits [...]. Il se fauflerait à l'intérieur, prendrait place sur le siège, jetterait un œil aux commandes, étendrait les jambes jusqu'aux pédales, s'agripperait aux manettes et leviers. Ce géant, son corps à l'intérieur du corps de ce géant, son corps manœuvrant cet autre corps, et sa taille, la puissance de cette machine : à l'intérieur de Big John, Corey peut changer la forme du monde. Corey le peut. (p. 164)

14 Son prénom, Corey, est dérivé du Gaelique *coire*, pour « chaudron », « mare bouillonnante » ou « cuvette ». Il signifie « celui qui habite dans ou près d'un vallon », ce qui sonne rétrospectivement comme un mauvais présage. En effet, alors qu'il s'amuse à conduire un quatre-quatre à folle allure dans le vallon en pente derrière sa maison, Corey meurt noyé dans le bassin de sédimentation installé par la compagnie minière au fond de la cuvette. Si l'on peut lire avec une certaine tendresse, au départ, ce monde imaginaire de Corey fait de tracteurs et d'engins puissants, de bric et de broc industriels récupérés en secret dans l'espoir de construire un jour sa propre machine (comportement symptomatique d'une résilience enfantine capable de transcender la misère du quotidien au milieu d'effondrements divers), ces mêmes fantasmes et la mort qui s'ensuit n'en restent pas moins emblématiques d'une société toxique de par les aspirations et les déchets qu'elle répand, tant dans le paysage terrestre que dans l'imagination humaine. Le petit garçon, qui exhibe les traditionnels attributs de la virilité dans les sociétés

patriarcales occidentales, rêve de s'ériger en manipulateur du monde : il est par exemple doté d'un « talent pour les machines » un « talent d'homme », nous dit-on, et possède une « structure en métal » que lui envie son frère Dane, plus doux et efféminé (p. 341). Mais, alors que Corey disparaît au fond du bassin, emporté sous le poids de la machine, cette mort innocente d'un des personnages principaux nous fait ressentir le coût direct, humain et pathétique des méthodes d'exploitation de charbon à ciel ouvert ; le roman touche ici à la limite du soutenable du point de vue de la famille qui voit s'éteindre l'une de ses voix et disparaître l'un de ses enfants, tandis que les lecteurs et lectrices assistent à l'extinction d'un des personnages principaux servant jusqu'alors de focalisation. Le destin de Corey, pur produit de notre civilisation, dessine ici une morale tragique : elle trace la fatalité à laquelle *l'hubris* du monde moderne hyperindustrialisé condamne sans doute les jeunes générations, dans sa course effrénée en dépit de la pente environnementale sur laquelle nous sommes engagés, excités que nous sommes encore par des illusions de grandeur humaine et de toute-puissance technologique.

- 15 En contre-point du personnage de Corey, Pancake utilise certains de ses personnages pour réenchanter nos rapports élémentaires au non-humain. Le roman est ainsi ponctué de moments de ravissement éco-poétiques qui traduisent une façon ouverte d'habiter le monde, baignant dans un sentiment d'humilité et de plénitude à la fois. Contrastant avec Corey, décrit à travers les yeux de son frère comme « soudé au quatre-quatre », avec « son petit corps tout dur qui épouse les machines comme d'autres épousent le mouvement des chevaux » (p. 342), d'autres personnages font l'expérience d'une fusion organique avec le monde vivant. Faisant écho à Starhawk, j'avancerais ici que ces moments d'enchantement éco-poétiques procèdent d'une magie littéraire, une magie « qui vient à nous pour briser les sorts ; pour faire s'effriter cet ensorcellement qui nous emprisonne psychologiquement, nous privant d'accès au monde naturel ». ³⁶ Si l'on définit la magie à la suite de Dion Fortune, David Abram ou Starhawk, comme « l'art d'altérer volontairement la conscience », ³⁷ l'éco-poétique peut s'avérer une forme de magie « susceptible d'être également appelée l'art de nous éveiller à toutes les consciences qui nous entourent, l'art d'entrer en conversation grâce au langage profond que parle la nature ». ³⁸
- 16 De tels moments sont d'abord relatés à travers le point de vue de l'adolescente Bant, l'une des narratrices homodiégétiques et la fille aînée de Lace, pour laquelle le roman se lit comme une initiation. Eduquée en partie par sa grand-mère maternelle, Bant a appris à son contact à demeurer dans un état de consubstantiation avec le monde sylvestre de leurs montagnes, à « laisser pénétrer en elle le réel de ce lieu » (p. 36) : « Je passais le plus clair de mon temps assise dans mes endroits à moi. Ces endroits où, quand on restait assis au calme, l'espace entre la terre et soi s'évanouissait soudain. [...] Comme au cœur d'un fourré de rhododendrons, aux membres souples, mats et musclés ; c'était comme se retrouver à l'intérieur d'un corps. C'était du vivant animal » (p. 35). Au-delà des associations écoféministes entre la terre et le corps de la femme qui sont légion du point de vue de Bant, son récit puise dans la métaphore de la Terre-Mère, présentant la montagne comme un second utérus accueillant sa vie en développement. Son langage poétique et vernaculaire défie les séparations conventionnelles entre l'animal, le végétal et l'humain, offrant une vision symbiotique de la jeune fille au calme, au sein de la chair de sa montagne vivante, vision toute autre que celle étudiée plus haut, de son frère en fusion-propulsion avec sa machine de mort.

- 17 Même en mouvement, lorsque Bant court dans les bois, elle inscrit son corps dans l'espace comme un enchevêtrement de formes qui produisent ensemble une chorégraphie du vivant, dictant le mouvement de Bant comme par écholocation : « Un sentiment plus proche des arbres tout autour. Je me lançais de nouveau, courant vraiment cette fois, les courbes et les creux dans le sol écho-formant les courbes et la forme de mon corps » (p. 37). Les écocritiques familiers des questions que pose le célèbre article de Thomas Nagel « What's It Like to Be a Bat? » ne manqueront pas d'en discerner ici quelques échos poét(h)iques.³⁹ On peut également déceler ici quelque résonance avec l'essai « The Bats », de Linda Hogan, qui interroge elle aussi cette inaccessible façon d'être au monde de la chauve-souris :

Les chauves-souris se déplacent en se fiant à ce qu'elles entendent du monde. Elles entendent les sons qui existent à la lisière de nos vies. S'élançant dans le bleu crépuscule, elles s'écrient dans une langue ténue, puis tendent l'oreille pour capter l'écho qui leur est renvoyé. C'est un univers ténébreux de chants un ton au-dessus du nôtre. Pour elles, le monde renvoie un langage ; l'espace vide s'élevant entre les collines parle en un secret ouvert qui laisse passer les chauves-souris, ci ou là, dans la nuit noire. Tout leur répond [...]. Même nos silences bruyants parlent haut et fort dans une dimension obscure faite de sons que notre ouïe limitée est incapable de détecter dans cette terre sonore et vibrante que nous habitons.⁴⁰

- 18 L'oncle de Bant, Mogey, lui enseigne d'ailleurs comment accorder son oreille au chant de la terre, perceptible dans ses vibrations.
- 19 A l'instar de la grand-mère de Bant, Mogey réhabilite une culture de l'attention et de la reliance avec le vivant de l'ordre du sacré, typique des façons d'habiter le monde propres aux peuples indigènes. Pour lui, « marcher dans les bois [est] une prière » ; les morilles et autres champignons locaux qu'il cueille sont « des cadeaux qu'offrent les bois juste pour leur avoir prêté attention » (p. 170). Mogey devient lui-même sensible au chant multisensoriel de la matière en premier lieu grâce à une rencontre animale avec un cerf :

Je l'ai senti avant de le voir. Cette façon dont un gros animal fait émaner quelque chose de lui, quelque chose qu'il porte autour de lui et qu'on peut sentir mais pas voir. C'est comme une vibration à une fréquence plus aigüe que c'est qui reste immobile, les arbres, la terre, la pierre, mais j'appelle ça une vibration parce que j'ai pas d'autre mot pour le dire. C'est pas un truc que capte l'oreille. En vieillissant, j'me suis mis à le capter provenant de plus petits êtres vivants, aussi, et après que j'suis devenu un homme [...], j'me suis mis à le percevoir, juste un peu moins fort, qui émanait même des arbres et de la terre et de la pierre. (p. 169)

- 20 En anglais, le terme choisi pour nommer ce que j'ai traduit par « vibration » est « *hum* ». Ce dernier renvoie à une matérialité physique, vibrante, mais veut aussi dire le « bourdonnement », le « ronronnement ». Le verbe est fréquemment employé pour signifier « fredonner » « chantonner », soulignant au passage combien Pancake s'applique à transcrire le chant du monde. Si on a pour habitude dans le sens commun de séparer les sens du toucher, dont relèverait la perception kinesthésique d'une vibration, et de l'ouïe, dont dépendrait la perception des sons, il va sans dire que la physique démontre l'intelligence synesthésique de cette polysémie, en anglais, du verbe « *hum* » : les sons ne sont autres, précisément, que des vibrations mécaniques qui se propagent sous forme d'ondes et sont captées par les animaux et les humains dotés d'une ouïe. C'est d'ailleurs à ces principes physiques que renvoie l'éco-poète Mark Treddinnick, et avant lui David James Duncan, pour comprendre « la musique sauvage de la terre » : « L'univers physique tel que nous le comprenons à présent [...] est une symphonie de forces entremêlées dans des galaxies, des champs invisibles, des synapses, des particules subatomiques et des

cellules.' Et chacun de nous (écrivains) est 'immergé dans et assailli' par cette symphonie de forces génératrices et déterminantes, le fredonnement de tout ce qui est, 'y compris au moment où nous l'étudions' ». ⁴¹ Là encore, le mot employé en anglais par Treddinick est « *hum* », comme dans le texte de Pancake. Mais l'image travaillée par Treddinick étant celle de la musicalité (« une symphonie de forces »), là où chez Pancake le personnage insistait, en cohérence avec sa méconnaissance supposée de la physique, que la vibration n'était pas perçue par l'oreille, le mot « fredonnement », ou « bourdonnement », semble donc mieux convenir ici. Ces différents termes (« vibration », « bourdonnement » et « fredonnement »), on l'aura compris, renvoient à une même réalité, saisie dans sa dimension physique d'une part, et d'autre part, sur le plan de sa perception physiologique. Au-delà de la difficulté de traduire ce mot en français sans en trahir aucune nuance, on notera brièvement la proximité entre « *hum* » et le son « om », parfois épilé « aum », syllabe qui, dans les pratiques religieuses orientales telles que l'hindouisme et le bouddhisme, est censée subsumer et entrer en résonance avec la somme et la substance du son primordial de l'univers.

- 21 Dans le roman de Pancake, quand le cerf que Mogey et son frère ont abattu s'évanouit mystérieusement, l'adolescent fait sa première expérience mystique de communion avec le non-humain, à l'abri de rochers sur une pente de montagne, tout près d'un ruisseau :

Le cerf n'y est pas avec son corps. Mais quelque chose d'autre est là.
Je fais un pas en avant dans cette petite pièce. Je m'arrête, regarde autour de moi.
Et une couche de quelque chose vient se poser sur moi. D'abord, on dirait que ça m'enveloppe. Mais alors, j'sais pas comment, c'est soudain au centre de moi, ça part de là, et puis ça s'met à jaillir à travers toutes les parties de mon corps. Ça fait comme un bain chaud avec du courant, électrique et doux, ça me picote la peau, touche chaque particule de ma peau. Et le truc, c'est qu'une fois que ça a couraté tout à travers moi et atteint mes extrémités, ça s'propage encore.
Ça fait fondre mes contours. Me dissout ; j'sais pas comment le dire autrement, ça me fait sortir de moi et me fait fondre jusque dans les bois. Ça me fait sortir de moi, encore et toujours plus loin, du coup, je n'suis plus enfermé dans mon corps, dissimulé [...]. Et en même temps, me vient un sentiment de certitude absolue. Et avec cette certitude totale, la paix. (pp. 173-74)

- 22 Le cerf évanescant s'offre en animal-totem pour Mogey⁴² : il le guide dans une expérience initiatique de dissolution de l'ego, le désensorcelant ainsi de l'illusion d'exister en tant que Moi totalement séparé du reste du monde. Le cerf surgit et disparaît sans explication logique, conduisant Mogey qui le piste à faire l'expérience d'une révélation relevant des principes de liminalité tels que les décrit l'anthropologue Victor Turner.⁴³ Alors découvre-t-il une autre façon d'habiter le monde. Comme pour Bant plus tôt, c'est au contact avec la chair du monde et la vitalité de la matière que Mogey prend acte de la dissolution des barrières ontologiques érigées par la pensée cartésienne.
- 23 Ce moment de mysticisme est prolongé dans le roman par des surgissements de l'animal dans les rêves de Mogey. Ce faisant, l'écriture de Pancake dévoile la porosité entre le monde des rêves et l'état de conscience de la première rencontre avec la bête. Celle-ci revient ensuite peupler les rêves de Mogey, où elle incarne la vie de la montagne, meurtrie par la décapitation de ses sommets aux explosifs, par la déforestation intensive de ses flancs, l'évidement de ses artères de charbon : « Robby et moi, on tombe dessus, pas tout frais, mais mort depuis un ou deux jours, son corps tout tordu pas naturel et son pelage détrempé par la pluie. [...] Il est tout rétréci, comme il a l'air tellement plus petit maintenant qu'il est mort, et affaissé au niveau des côtes comme si on l'avait déjà étripé⁴⁴ » (p. 174). Alors qu'il découvre les traces d'un bassin de sédimentation secrètement

creusé dans le vallon voisin, Mogey est affligé par des migraines qui redoublent ses symptômes d'une présience de l'écocide en cours :

À mesure que les migraines empirent, mes rêves empirent aussi. Avec du recul, j crois qu'ils ont commencé, ces nouveaux rêves, avec moi qui rêve d'animaux avec du métal à la place des dents. Deux ou trois fois, j'ai rêvé juste ça, des biches normales avec du métal enfoncé dans les gencives. Puis, j'ai rêvé que j'avais abattu un cerf et allais le vider, et puis j'ai découvert qu'il avait un sac en plastique à la place du ventre. Après ça, j'ai rêvé que j'marchais en plein air et que j'trouvais des crottes de verre. J'ai rêvé des feuilles qui tombaient comme de la cendre. (p. 78)

- 24 Par glissement métonymique, le cerf vient révéler l'horreur contre-nature de l'empîement minier et du carnage infligé à la montagne, de la pollution des terres et des rivières par des métaux lourds, par le dynamitage des sommets et du ventre de la montagne, et des déchets industriels de toutes sortes. Les cauchemars de Mogey s'intensifient encore, augurant de scénarios apocalyptiques où les lecteurs et lectrices peuvent reconnaître les désastres liés au changement climatique : « Puis ces rêves ont cessé, et je ne rêve plus d'animaux, je ne rêve même plus du tout de forêts. Au lieu de ça, je rêve que le monde penche, et je vois des foules de gens avec le sol qui se dérobe sous leurs pieds, et ils tombent tous et glissent dans un coin. [...] Et] je sens l'univers à l'arrêt, un silence de mort » (p. 178). Présageant d'un point de bascule et d'un printemps silencieux qui pourrait s'installer, ces révélations magiques mènent Mogey à sonder ses visions en quête de sens, au-delà des mythes transmis par les discours scientifiques et religieux de son éducation :

Il y a ce que me dicte ma raison. Il y a ce que me dicte mon église. Il y a ce que me dictent mes rêves. Il y a ce que me dicte cette terre. Je commence à accepter que je réconcilierai jamais toutes ces choses de mon vivant. Mais [...] j'arrive à me dire sans plus éprouver ni peur ni culpabilité, que c'est ni paganisme ni idolâtrie ni sacrilège ni péché. C'est simplement ce que je sais. Et ce qu'elles me disent, ces choses en lesquelles je m'autorise enfin à croire, c'est que ce que nous faisons à cette terre va plus loin qu'un meurtre. C'est du suicide. (p. 179)

- 25 Dans un mouvement tout écoféministe, le personnage choisit ici de se fier à sa conscience incarnée du monde plutôt qu'en une rationalité façonnée par des siècles de phallogocentrisme enseignant vainement la séparation et la domination de l'Homme sur le reste du vivant. A travers ses rêves et ses visions, Mogey entend « la voix de la terre », pour reprendre la formule de Théodore Roszak : « En prenant de l'âge [...] j'ai commencé à sentir ces vibrations qui émanent de tout le vivant, même la terre et la pierre » (p. 179).⁴⁵ On assiste là à ce que Rilke désignait comme « ces continuelles transpositions du Visible et du Tangible aimés en la vibration et l'animation invisibles de notre nature, qui introduit de nouvelles fréquences dans les longueurs d'onde de l'univers ». ⁴⁶ Pour remédier à l'inanité de l'ontologie occidentale, Pancake façonne des personnages masculins et féminins incorporés au monde, attentifs à la polyphonie de la terre et qui s'en font l'écho, participant à ce monde « ouvert » auquel nous invitait déjà Rilke : « Il s'agit d'une conscience purement terrestre, profondément terrestre, radieusement terrestre, d'intégrer tout ce que l'on touche, tout ce que l'on regarde ici dans cet horizon plus vaste, le plus vaste. Non pas dans un au-delà dont l'ombre enténébre la terre, mais dans un Tout, *Dans le Tout* ». ⁴⁷ Ainsi Mogey relate-t-il sa pratique magique d'attention et d'ouverture au monde : « Et j'arrivais à m'ouvrir à la sensation d'appartenir à la terre juste en abaissant quelque chose à l'intérieur de moi. J'ai acquis cette pratique. Abaisser les barrières volontairement » (p. 179).

- 26 Ce passage du récit aux accents mystiques prend la tangente par rapport au mode réaliste dominant jusqu'alors. Bifurquant vers un mode réaliste magique,⁴⁸ cet unique chapitre narré en focalisation interne à travers le personnage de Mogey se clôt sur un point d'orgue enchanteur, une rencontre onirique avec le cerf qui fait écho à sa première rencontre avec l'animal dans le monde tangible, lors de laquelle le cerf avait subitement disparu :

J'ai rêvé que j'étais dans une petite clairière recouverte d'herbe. [...] Puis, alors que j'étais là, à me tenir debout, tranquille et content, une vieille biche s'est avancée vers moi. Elle est venue jusqu'à moi, et je l'ai regardée droit dans ses yeux marron qui me regardaient, et elle m'a dit : « Voilà comment c'est, à l'intérieur de ma tête. » Puis elle s'est ouvert la tête comme une coquille. Elle est retombée en deux moitiés, comme ça. Et au même moment, il en a jailli une lumière verte qui a débordé de partout et est venue m'envelopper, une lumière d'un vert comme je n'en avais jamais vu.

La lumière qui sortait de sa tête véhiculait la même sensation que j'avais eue dans la petite pièce d'où le cerf s'était envolé. [...] Cette fois, alors que je me dissolvais au-delà de moi dans la certitude, la paix, la certitude et la paix ont continué de grandir. D'une ampleur au-delà de tout ce que j'avais jamais ressenti, ça enflait et se propageait, j'enflais et me propageais, jusqu'à ce qu'il n'y ait plus rien d'autre. Ni forêt ni biche ni lumière et ni moi. Jusqu'à ce qu'il y ait tout. C'était tout. Pas rien. Ni quelque chose. Juste tout.

Je suppose qu'on appellerait ça la paix qui dépasse l'entendement.⁴⁹ Je suppose qu'on dirait que c'était un avènement de grâce. (p. 180)

- 27 À la lecture, ce moment d'épiphanie nous invite à suspendre notre incrédulité et nous entraîne à la suite de Mogey, dans un ravissement numineux qui nous transporte au-delà de nous-mêmes. Ainsi baignons-nous avec Mogey dans un état de grâce, en fusion avec l'énergie de la matière dont la verte luminosité nous apaise en même temps qu'elle nous fond dans la vitalité de la forêt. Nichée à la page 180, en plein cœur des 360 pages du livre, cette artère du roman fait pulser la vie des montagnes et mène ainsi, littéralement, au cœur de ce roman éco-poétique. Mogey est une sorte de visionnaire. En contact avec ce que l'on désigne conventionnellement comme le « sacré », en opposition au profane dans nos schèmes de pensée irréductiblement dualistes, l'expérience de Mogey est une invitation à habiter le monde concret dans un même état d'ouverture à sa gloire, accueillant l'insécabilité profonde entre le Moi et ce que nous conceptualisons dans nos mentalités anthropocentriques comme un « environnement ». Ainsi, Mogey figure une version moderne et rurale du transcendentalisme à la Ralph Waldo Emerson :

En présence de la nature, l'homme est traversé par un plaisir sauvage, en dépit de ses malheurs. [...] Dans les bois, nous retournons à la raison et à la foi. Alors que je me tiens là, debout à même le sol nu, ma tête baignant avec allégresse dans l'air et s'élevant jusque dans l'espace infini – tout égotisme mesquin s'évanouit. Je deviens un œil transparent ; je ne suis rien ; je vois tout ; les courants de l'Être Universel circulent à travers moi ; je fais partie intégrante de Dieu.⁵⁰

- 28 Cependant, là où la voyance emersonnienne ouvrait sur une réalité transcendante, l'éco-poétique d'Ann Pancake met en lumière un principe d'énergie vitale immanent au monde. Phrasée au rythme de l'anglais vernaculaire des Appalaches, son écriture synesthésique écho-vocalise le chant immanent au monde, faisant rejaillir à travers elle la vitalité de la matière, l'énergie éclatante de la montagne qui relie tous ses habitants, et diffuse dans tout ce qu'elle traverse une sensation de grâce et de plénitude enchanteuse.

Chanter et danser avec la terre : vers un.e éc(h)o-cri-peau-ét(h)ique capable de réenchanter la terre

29 Les processus de lecture mis en œuvre par les textes éco-poétiques et synesthésiques des auteurs et autrices que j'étudie donnent lieu à des réponses neurophysiologiques qui engagent le corps et les sens dans une cognition incarnée, nous reliant au vivant que traverse le texte et qui nous traverse.⁵¹ L'éco-poétique, qu'elle passe par la poésie en vers ou par la prose poétique comme celle sur laquelle je me penche ici, travaille le langage du dedans, dans sa dimension corporelle. Ces textes incantent une musique de la terre qui nous fait entrer en résonance avec le monde entour, vibrant en nous-mêmes. En outre, dans des moments d'enchantement tels que ceux que nous venons de voir, l'éco-poétique transforme notre façon d'habiter le monde. Ces récits nous entraînent dans des mouvements complexes de déterritorialisation et de reterritorialisation sur plusieurs plans. Ils plient et replient sans cesse l'une sur l'autre la fiction et le réel, cette fiction néorégionaliste oscillant perpétuellement entre la diégèse et le hors-texte. De plus, ils relatent le vécu de personnages, ces « vivants sans entrailles » comme les appelait Paul Valéry,⁵² auxquels, par un étrange effet de transcorporéité, nous prêtons nos propres trippes et entrons en empathie avec eux. Ces récits recartographient les schémas de pensée allant de l'abstrait au concret. Ainsi, ils ré-enracinent le langage dans notre rapport au monde, et *vice versa*. Enfin, ils nous invitent à prendre part à une coproduction musicale et rythmique de la matière. Pour invoquer la définition pionnière de l'éco-poétique donnée par le Britannique Jonathan Bate :

L'éco-poétique interroge l'hypothèse selon laquelle un poème serait une création (du grec *poiesis*) d'un lieu d'habitation (le préfixe éco- est dérivé du grec *oikos*, « la maison, le lieu que l'on habite »). Selon cette définition, la poésie n'est pas nécessairement toujours synonyme de versification : la mise en poème du lieu qu'on habite, la poémisation de l'habitat, ne dépend pas de façon inhérente d'une forme métrique. Cependant, les intensifications rythmiques, syntaxiques et linguistiques qui caractérisent l'écriture en vers donne fréquemment puissance à la *poiesis* : il se pourrait que la *poiesis*, au sens de la création de vers, soit le chemin le plus direct donné au langage d'un retour à l'*oikos*, le lieu que l'on habite, car le mètre en lui-même (musique douce mais persistante, cycle récurrent, battement de cœur) vient en réponse aux rythmes de la nature même, en écho au chant de la terre même.⁵³

30 Les éco-poètes, qu'ils écrivent en vers ou, comme ici, en prose, sont ainsi des médiateurs et des médiatrices. Ils sont des passeurs et des passeuses de monde, des chamanes qui recréent du lien entre les mondes humains et plus qu'humains. Ces éco-poètes nous aident à dépasser les idées reçues, souvent trompeuses, concernant un langage qui serait pure construction intellectuelle, détaché du monde concret au contact duquel il prend pourtant forme.⁵⁴ Pris au sens platonicien de la *poiesis*, l'éco-poétique désigne la création de façons d'habiter le monde. Ce faisant, elle met en exergue et nous fait ressentir combien elle s'in-forme du monde et lui donne forme en retour. Si la littérature est souvent écrite, et si le langage a été en partie désarticulé par des approches structuralistes, le langage demeure néanmoins articulé par le corps et à lui, faisant appel à nos multiples capteurs de monde, à nos organes, à nos nerfs et à nos neurones, capables de percevoir et penser, d'ouïr et prononcer des sons et des énoncés. La lecture fait ainsi appel à des expériences corporelles, notamment orales et auriculaires, qui mettent en jeu les capacités physiques et sensori-motrices par lesquelles nous nous inscrivons par

ailleurs à tout moment dans la chair du monde. Même silencieuse, la lecture déclenche des réponses intériorisées qui dépendent étroitement de notre perception de la musicalité et de la cadence d'un texte, de notre connaissance empirique de la langue, indissociable de sa consistance. Ainsi y a-t-il toujours un engagement de la bouche, des cordes vocales et des voies respiratoires qui repose sur une mémoire et une pratique incarnées de la texture du langage, réactivées par le texte. Comme le formule Garrett Stewart, loin d'une performance purement intellectuelle, la lecture « passe par le corps lisant ».⁵⁵

- 31 Je souhaiterais à présent sonder la texture de quelques romans dont la prose sensuelle chante à même la musique d'un monde vibrant de formes interconnectées et d'instruments multiples, dont certains semblent vouloir s'accorder. Tout comme James Joyce affirmait que le rôle de l'artiste était de recueillir des moments d'épiphanie au creux du quotidien pour en révéler la lumière, on pourrait avancer que les éco-poètes se font porte-paroles, traducteurs et traductrices, interspécifiques, passeurs et passeuses, entre les humains et la chair et le chant du monde. Ils affûtent en cela notre réceptivité à la vitalité de la matière, à ses vibrations physiques et ses fréquences sonores. Dans une métaphore frappante par sa synesthésie, l'un des personnages de Kingsolver, Deanna, prête par exemple l'oreille au hurlement aigu des coyotes dans la nuit, traduit par un hypallage comme « une longue harmonie bleue dans le ciel obscur » (p. 435). Corroborant la thèse de Scott Knickerbocker, l'éco-poétique de Kingsolver dépasse la simple description du monde naturel. Elle produit ce que Knickerbocker appelle « une *poesis* sensuelle ».⁵⁶ Comme pour tous les éco-poètes véritables, son écriture ne se contente pas de nous tendre « un miroir du monde » ; elle « rejoue par le truchement d'outils formels tels que des effets sonores l'expérience de la complexité, du mystère et de la beauté de la nature vécue par l'auteur ou l'autrice implicite ».⁵⁷ L'attention portée par Kingsolver aux chants des oiseaux (le compagnon de Barbara Kingsolver, Steven Hopp, est ornithologue et musicien à la fois) donne lieu à des envolées lyriques où résonnent une cacophonie imitative, telle une symphonie émanant directement des becs d'oiseaux : « En cette haute saison de parades nuptiales et d'accouplements, nous dit la narratrice, cette musique était telle la terre elle-même qui ouvrait la bouche pour chanter » (pp. 51-52).⁵⁸ La prose éco-poétique de Kingsolver interprète jusqu'à la musique de la forêt, relayant par le recours à des sibilantes et des fricatives alternées avec des plosives « la qualité de l'air après une pluie torrentielle, et la façon dont une forêt de feuilles ruisselantes s'emplit d'un bruit de percussion sibilant qui vous vide la tête de mots ».⁵⁹ S'articulant ici avec le langage humain, la musique de la terre donne forme à une partition que les lecteurs et lectrices doivent lire et interpréter à leur tour, reproduisant des phonèmes incantatoires. Ce faisant, la conscience lisante est entraînée dans un devenir-oiseau, un devenir-forêt, et un devenir-musique opérés par une lecture qui n'est silencieuse qu'en apparence, et qui, en l'occurrence, pousse souvent à lire à haute voix pour en savourer la texture.
- 32 Dans *Above the Waterfall*, de Ron Rash, l'un des personnages qui sert d'agent focalisateur occupe le rôle double de la contemplatrice ouverte aux enchantements du monde et de poète, soit d'éco-poète. Dépassant là encore les simples effets de miroir, la prose se fait traduction : en prolongement musical de la terre, elle livre une incantation inspirée d'elle et qui la convoque jusque dans sa musicalité : « Though sunlight tinges the mountains, black leather-winged bodies swing low. First fireflies blink languidly. Beyond this meadow, cicadas rev and slow like sewing machines. All else ready for night except night itself. I watch last light lift off level land » (p. 3).⁶⁰ On retrouve des effets de rimes internes

sonores et visuelles (en <ing> par exemple dans la première phrase, ou entre « low », « meadow » et « slow ») et de paronomase (« wing/swing », « night/light ») qui donnent à goûter ce texte qui insiste par sa matérialité à être mis en bouche. S'y associent des processus synesthésiques mêlant la vue (par la couleur, les jeux de lumière), le toucher (les insectes aux ailes de cuir), et l'ouïe (le bruit des cigales comparé à celui d'une machine à coudre), faisant ainsi de la lecture de ce passage une expérience polysensorielle. Nous ne nous contentons pas ici de voir le tableau, mais sommes comme immergés dans le monde qu'il crée et les sensations produites. Même la comparaison du chant des cigales au bruit de poinçonnement saccadé d'une machine à coudre trouve écho dans la scansion des phrases, rythmées par les accents toniques de l'anglais. Dans le même temps, il est impossible de ne pas entendre les allitérations en [l] dans une phrase étonnamment toute de mots monosyllabiques : « I watch last light lift off level land ». Comme une chanson en « lalala » entonnée par l'écopoète en réponse au monde qu'elle habite si poétiquement, ce passage d'ouverture donne ainsi le ton du roman, comme d'autres accordent leurs instruments en donnant le la. La lumière et la terre acquièrent de fait une qualité sonore qui nous plonge dans la chair vibrante du monde, le langage humain s'en faisant une écho-vocalisation. Le paysage n'est plus uniquement une affaire d'yeux ; il est retranscrit ici tant que « paysage sonore » également.⁶¹

- 33 Il n'est sans doute pas anodin que cette narratrice écopoète, apprend-on, ait traversé une période de mutisme déclenchée par un événement traumatique dans son enfance. Lors d'une fusillade dans son école, la petite fille fond en larmes et ne sait respecter l'injonction au silence de l'institutrice tentant de mettre les enfants à l'abri. De plus, telle la femme de Lot, au moment où les tireurs fusillent la maîtresse alors qu'un policier s'empare de l'enfant en lui interdisant de regarder, la petite fille ne peut cependant s'empêcher de se retourner. Ce à quoi elle assiste alors la pétrifie : « Mais je me retourne et au même moment ma langue est changée en sel » (p. 119). Telle la femme de Lot interdite, l'enfant est transformée en statue de sel par le goût de ses larmes, le pouvoir médusant de l'horreur et de la culpabilité la jetant dans un état de sidération clivant qui la prive en même temps de parole. Comme pour indiquer la puissance écoppsychologique de nos interrelations avec le vivant, l'enfant retrouvera la parole au contact du mot « watershed » (qui désigne aussi bien la réalité géologique concrète, la « ligne de partage des eaux », le « bassin versant » des Appalaches, ou de façon plus abstraite, un « moment critique »), mais aussi en touchant la réalité à laquelle se réfère ce mot dans le monde concret (ici la cascade éponyme du roman, « the waterfall », qui en une fulgurance écopoétique, bouillonne soudain au contact d'affluents polysémiques). C'est d'abord le mot « watershed », susurré par un voisin, qui éveille sa curiosité et la pousse à aller explorer le référent de ce mot mystérieux :

J'avais suivi la rivière à contre-courant, pensant à du bois et de la tôle au-dessus d'un ruisseau, et au lieu de cela, j'avais trouvé une façade de granit déversant de l'eau.⁶² J'avais touché le lent toboggan tout mouillé, touché le mot lui-même, comme la petite fille du nom d'Hélène dont Ms Abernathy nous avait parlé, dont le premier mot était sorti de la pompe d'un puits. J'avais fermé les yeux et senti les larmes de pierre. (p. 13)

- 34 Au-delà de son acception dans la langue courante, le mot « watershed » qui est à l'origine du processus de condensation ici en jeu, si on l'entend en deux mots (*water shed*), peut évoquer un « abri d'eau ». En outre, le verbe « to shed » est souvent associé aux larmes (« to shed a tear »), et il renvoie ainsi de façon oblique aux larmes versées par l'enfant au moment du trauma dont personne n'a su la protéger, larmes qui, croit-elle, avaient coûté

la vie à son institutrice, à elle la parole. Offrant un point de contact entre le mot et l'idée, le signifiant et le signifié, et le conscient et l'inconscient, l'écoulement de l'eau parvient ici à sortir l'enfant de la torpeur désenchantée où l'avait plongée la confrontation à l'horreur. Grâce au processus de guérison ainsi enclenché, l'enfant accède au pouvoir ré-enchanteur du langage dont elle fera une passion et un don, comme en témoigne l'amour qu'elle cultive pour l'éco-poétique de Gerard Manley Hopkins (p. 103), ou encore les conseils qu'elle prodigue à de jeunes écoliers qui explorent avec elle la nature et la poésie qu'elle co-compose à son contact : « Il n'est pas nécessaire de comprendre les mots, leur [dit-elle]. Laissez-vous simplement pénétrer par les sons, comme pour tout le reste de ce que vous allez voir et sentir et toucher aujourd'hui » (p. 178). Ainsi immergés dans la matérialité du langage, ces personnages restaurent les liens entre le monde et les mots, touchant directement au cœur de ces derniers la signifiante qui les anime.

- 35 Car au-delà de leur difficile intelligibilité sur un plan syntaxique et rationnel, les formules éco-poétiques de Manley Hopkins, celles de la narratrice, ou encore de l'auteur implicite, co-composent avec le paysage alentour un paysage intérieur fait de mots (« *Inscapes of words* » en italiques dans le texte p. 103). Après s'être retrouvée emmurée dans un silence lié à un sentiment d'aporie quant à son agentivité enfantine dans un monde devenu indéchiffrable, Becky se gorge de mots pour peupler un paysage intérieur dévasté par l'absurde : « Laisser les mots de Hopkins remplir le silence intérieur. *Paysage interne de mots*. Un nouveau langage pour remplacer l'ancien que je ne savais plus interpréter » (p. 103). L'éco-poétique de Ron Rash nous invite ainsi à faire bouger la ligne de partage entre les flux du langage et ceux du monde, entre l'univers intérieur du sujet pensant et poétisant, avec son flux de conscience, et l'univers extérieur de la demeure du monde, qui, en accueillant notre existence, la réverbère et lui donne sens. Comme l'Amérindien Jack Forbes cité en épigraphe de cet article, et par-delà la distance culturelle qui les sépare, Hopkins affirmait d'ailleurs que les humains sont les yeux, la langue et le cœur de la terre.⁶³ Aussi Becky s'incorpore-t-elle dans le paysage instrumental (par une sorte d'anamorphose les montagnes forment un accordéon) au point de réguler son battement de cœur pour l'ajuster à celui de la terre :

Les montagnes en accordéon s'étendent jusque dans le Tennessee. Par-delà le deuxième ondoisement, une prairie où j'avais campé en juin. [...] Au-dessus de ma tête, cette nuit-là luisaient de minuscules lumières qui s'allumaient s'éteignaient, s'allumaient s'éteignaient. *Photinus carolinus*. Des lucioles synchronisées en un éclair à largeur de près, puis le noir entre-temps. Comme à l'intérieur du cœur battant de la terre. J'avais ralenti mon pouls pour le caler sur ce rythme. Tellement *dans* le monde cette nuit-là. (p. 13)

- 36 Cette scène n'est pas sans rappeler le moment de transe enchanteresse déclenchée chez David Abram au contact des lucioles, tel qu'il le raconte en ouverture de son ouvrage sur l'alphabet envoûtant du sensible, *The Spell of the Sensuous*. Le transportant au cœur d'un cosmos d'une mystérieuse beauté, la lumière des lucioles et la nuit étoilée au-dessus de sa tête reflétées en contre-plongée dans des rizières opèrent un ravissement assorti d'un décentrement de sa perspective : « Je n'étais plus simplement sous la voûte céleste, mais également *au-dessus* d'elle : l'impression immédiate était celle de ne plus répondre à la gravité terrestre. [...] J'avais la sensation par moments de tomber à travers l'espace, par moments de flotter et de dériver » (p. 4).
- 37 Au-delà de ce renversement de notre conscience d'habiter le monde, l'éco-poétique de Ron Rash s'inscrit dans des mouvements universels de co-composition textuelle, chorégraphique et musicale tels qu'ils se révèlent par exemple à travers les nuées

d'étourneaux, si mystérieuses elles aussi dans leur synchronicité reliant l'individu à la meute :

Apparaît un champ de foin tondu, le chaume blond noirci par une nuée d'étourneaux. Tandis que je passe, le champ semble s'élever dans les airs, jeter un œil pour voir ce qu'il y a en-dessous, puis se poser de nouveau. Un pick-up passe en provenance inverse. La nuée s'envole de nouveau et continue cette fois de s'élever, un tourbillon se ramassant sur lui-même comme aspiré à travers une pipe et puis un enchaînement de rythmes jaillissant soudain, ne faisant qu'une seule entité qui ondoie, s'aplanit, puis chute dans le ciel comme un drap tombé du fil. Puis se déporte et s'incline, se regroupe et s'enroule. *Murmuration* : le mot-poème qui vient de l'ornithologie et désigne ce qui s'offre à mes yeux. (p. 104)

- 38 Soulignant d'abord la dimension sonore du terme anglais « murmuration », qui double ces danses d'oiseaux de leur chuchotement, Rash les envisage alors comme des écritures, des signes de ponctuation dans le ciel (« enough to punctuate a sky » p. 104), qui réenchangent notre rapport au monde et nous ramènent à la vision anamorphique propre à l'enfance : « Que verrait un enfant ? Un tapis volant se matérialisant soudain dans le réel ? Des bancs de poissons venus de l'océan nageant dans l'air ? La nuée vire vers l'est et disparaît » (p. 104). Source d'émerveillement depuis la nuit des temps par ses ballets aériens dont la chorégraphie nous fascine, les nuées d'étourneaux exhibent comme certains bancs de poissons un comportement d'auto-organisation collective que la science peine encore à expliciter totalement. Si l'on en croit les récentes publications sur le sujet, le perpétuel réagencement collectif des étourneaux se fait par la propagation de réponses individuelles à leur environnement immédiat, chaque individu réagissant de façon simultanée au comportement des sept individus les plus proches.⁶⁴ Disparaissant aussi soudainement qu'ils ont surgi dans le monde et à la conscience de la spectatrice, ces nuées, comme à l'époque des augures, se donnent à lire comme des hiérophanies : révélant un ordre éco-poétique inhérent à la nature, qui nous dépasse, ces écritures dans le ciel nous intimement par leur mystérieuse complexité de réfléchir sur nos propres façons de faire danse et musique non seulement avec les individus qui nous entourent, mais aussi avec le monde plus large.
- 39 Les nuées d'étourneaux comptent ainsi parmi les trésors qu'a collectionnés la narratrice durant sa période mutique, dans une enfance un temps dénuée de sens : « des araignées filant des mots en toile, des engoulevants bois-pourris et des harfangs des neiges, des Isia isabelles et des peaux de serpents, une étoile qui s'éteint » (p. 136). Dans le texte original, qui résiste à une traduction dans toute sa musicalité, la phrase anglaise produit une harmonie imitative découlant d'assonances en [w] et d'allitérations en [s] : « spiders spinning webbed words, whip-poor-wills and white owls, wooly worms and snake skins, the sink of a star » (p. 136). Avec leurs dénominations dans la taxonomie anglaise relevant de l'onomatopée (« whip-poor-wills and white owls »), les espèces endémiques ici incantées en une litanie enchanteresse font résonner dans la phrase leurs cris d'oiseaux en voie/voix de disparition. De plus, la syntaxe donne lieu à une ambiguïté quant aux liens unissant les syntagmes nominaux : simple coordination par une virgule, mettant en co-présence les mots filés par l'araignée tisseuse de monde et les différentes espèces animales elles-aussi sources d'émerveillement pour les humains ? Ou co-naissance de formes, de vies et de mots, écho-poétiquement entre-tissés dans la phrase par les sons les prolongeant les uns dans les autres dans un même élan créateur ? Les signes de ponctuation reliraient alors en incises les noms des oiseaux à ces mots entoîlés par l'araignée créatrice de mondes (« webbed words »). L'araignée, double de l'auteur

implicite, tisse ainsi dans sa toile des mots dont la texture même est enchevêtrée dans la matérialité du monde, co-filant avec l'écopoète implicite la toile d'un texte qui déroule avec lui la genèse des langages du monde. Restaurant de façon performative les liens entre les mots et la chair du monde, Rash nous invite à la contemplation et à l'humilité devant le mystère et la beauté des formes de vie en perpétuelle coévolution, formes dans lesquelles s'inscrit le langage humain : « after the morning in the school basement, *word*, and *wonder* and *world* could be one » (en italiques dans le texte, p. 137). En l'absence de traduction, on entend bien ici la respiration poétique en [w] insufflée dans le texte : ainsi, les mots en italiques (« *word* », « *wonder* » et « *world* ») murmurent des vibrations sonores qui unissent les mots, le monde et leur capacité commune d'enchantement. Les assonances en [w], phonème dérivé de l'Indoeuropéen ([kw]), porteur de la quête de sens et que l'on retrouve en anglais à l'initiale des pronoms interrogatifs « what, where, why, where, when, etc », font retentir une forme d'incantation poétique, naissant de notre ouverture aux mystères du monde, à sa beauté, ses langages et ses murmurations.

- 40 Dans *Prodigal Summer*, de Barbara Kingsolver, c'est le sens de l'odorat qui prime chez Deanna dans son incorporation au monde, dont elle traque les inclinations procréatives. Au cours d'un processus de devenir-animal, elle exhibe un odorat extraordinaire lui permettant d'identifier les traces des canidés et des félins qu'elle piste : « Elle s'accroupit, trouve son équilibre en posant le bout de ses doigts dans la mousse au pied de la souche, et presse le visage contre le vieux bois musqué. Inhale. / « Chat », dit-elle à voix basse pour nul autre qu'elle-même » (p. 3). C'est ce même instinct animal qui s'empare de Lusa, dont le sens de l'odorat chemine jusqu'à son cerveau pour lui permettre de retracer et nommer la source du parfum qui lui emplit les narines : « Lusa est seule, lovée dans un fauteuil et plongée dans un livre [...] lorsque qu'un parfum puissant stoppe net sa pensée. [...Elle] est transportée hors de sa vie. / Elle ferme les yeux, tourne la tête vers la fenêtre ouverte et inspire profondément. Chèvrefeuille » (p. 30). Les mots surgissent à l'esprit des personnages par inspiration directe au contact de la terre et de ses effluves. D'ailleurs, le nom même désignant le chèvrefeuille en anglais, « honeysuckle » renvoie au fait de têter du miel. Il est vraisemblablement inspiré, littéralement et figurativement parlant, par le parfum si prégnant et si suave de cette plante grimpante, proche du goût du miel de certaines fleurs. Or, le « chèvrefeuille » et, plus haut, le « chat » (renvoyant ici au lynx dont Deanna suit la trace, qui se dit « bobcat » en anglais) semblent émerger subitement dans le champ de la conscience des personnages, sous leur forme linguistique et référentielle à la fois, en suivant les canaux qui relient directement la perception olfactive au cerveau. Transcendant ainsi un rapport au monde régi par un logos pur, en même temps que l'absence visuelle du félin ou de la plante, l'odorat active une puissance connective reliant *in absentia* la cognition incarnée des humains à des formes de vie avec lesquelles elle est par nature enchevêtrée. L'odeur fait advenir le mot en même temps que la chose au corps-esprit des personnages.
- 41 Du vieux français *inspiracion* (inhaler, inspirer) et du Latin *inspirare* (insuffler, inspirer, exciter, enflammer), la polysémie du mot « inspiration » recouvre ses acceptions littérales et figuratives. Or, dans le roman de Kingsolver justement, non seulement les signes linguistiques sont-ils directement inspirés de la terre par le corps pensant qui respire une odeur, c'est la vie même qui semble jaillir du sol, propulsée par la capacité de la terre à déchiffrer une information aux propriétés olfactives :

Des champignons poussent clairsemés dans l'humus à la base de la souche, des champignons minuscules, orange éclatant, avec de délicates arêtes sur le chapeau comme des parasols ouverts. L'averse aurait oblitéré ces choses si fragiles. Ils

doivent être subitement sortis du sol dans les quelques heures depuis la fin de la pluie : après le passage de la bête, alors. Inspirés par son ammoniac. (p. 3)

42 À l'instar des champignons, les humains sont entrelacés aux formes de vie non-humaines de façon merveilleusement complexes et humbles à la fois. Inspirée de tous petits champignons, de phalènes et de scarabées, de végétaux, et d'animaux de taille plus imposante tels que des coyotes et des lynx, l'éco-poétique de Kingsolver tisse une tapisserie écologique dont le motif central évoque l'étymologie du mot « humus », rhizomatiquement relié au verbe « humer », mais aussi aux mots « humains » et « humilité ». ⁶⁵ En suivant les champignons délicats inspirés à la vie par de l'urine animale, la vision biocentrique au cœur de la fiction de Kingsolver insuffle un mouvement d'humilité qui nous ramène au niveau de la terre. Aussi nous invite-t-elle à nous pencher au niveau du sol, à descendre au plus bas dans la hiérarchie supposée du vivant plaçant l'humain en position de supériorité, pour contempler les « intra-actions » parfois invisibles entre toutes les formes du vivant, ⁶⁶ infiniment belles et étonnantes dans leur complexité, des plus impressionnantes aux plus discrètes. Son roman à thèse fonctionne ainsi et par les savoirs dont elle instruit ses personnages naturalistes, entomologues et biologistes et par une éco-poétique de l'humilité qui réagence une ontologie biocentrique du monde commun.

43 A la fin du roman de Pancake, Bant arrive au terme de son initiation en ayant elle aussi suivi un parcours la ramenant toujours au plus près de la terre. Cherchant à contrecarrer l'engourdissement psychique dans lequel la jette la démolition progressive de ses montagnes décimées, elle ressent la nécessité de se ressourcer, de chercher espoir dans le peu de forêts qui restent. Refusant de se laisser éradiquer de ses montagnes, l'enracinement physique et psychique de Bant la transforme elle aussi en éco-poète, dans un passage où la syntaxe conventionnelle cède le pas à un flux poétique débridé :

D'un coup je me mouvais comme autrefois dans les bois, avant que la distance ne s'installe entre nous, de cette façon que j'avais de me mouvoir dans les bois et uniquement dans les bois. [...] Je sentais ce qui se trouvait là, tout près de moi, tout ce qui s'offrait, par ses hêtres, peupliers, chênes, houx hickory cigüe laurier, ne touchant rien, ne trébuchant sur rien, ce que Mogeys disait toujours au sujet de la vibration. Odeur d'octobre dans ma tête, et moi et Grandma, sassafras et pawpaw et faïnes, comme des graines de tournesol sous les pieds, je me pouvais plus loin encore, *m'en fiche*, et yellowroot, aussi, après que la sève est descendue, *Y avait des gens, ils utilisaient le yellowroot pour presque tout*. Ils m'amenaient ici avant ma naissance, et je m'en rappelle, c'est clair, odeur de novembre aux feuilles plus mouillées que l'odeur d'octobre *m'en fiche* [...]. Grandma qui me montre comment mâcher pour y trouver le bon goût à l'intérieur. *Tu vois, c'était notre chewing-gum* et moi avec mon petit sac, la tête à hauteur d'herbes folles, *Toi qui es si proche du sol, Bant, tu y vois mieux que moi. Des baies rouges, c'est ça que tu cherches. Du ginseng. Senging. Sanging. Sing, sang, sung. Singing la chant-song du ginseng. Tu peux vivre de ces montagnes. Tu t'installes dans un petit jardin et tu peux vivre de tout ce qui est là.* (p. 355)

44 La prose à la syntaxe et à la ponctuation heurtées, en même temps qu'elle repoétise le vernaculaire local, s'affranchit de la grammaire prescriptive et agence une autre langue pour parler de la terre. S'il est d'abord déroutant, le récit devient récitation des voix du vivant, incantation. Proche du sol, Bant invoque les différents arbres constitutifs de son écosystème, puis le *yellowroot* et le *ginseng*, comme elle enracinés dans la montagne depuis des générations, qui y poussaient autrefois.

- 45 Tandis que le *yellowroot*, qui signifie littéralement « racine jaune », a donné son nom à la montagne qu'habite la famille de Bant, le mot « *ginseng* » vient du Chinois, où il veut dire « racine humaine » (« *rénshēn* », de « *rén* » pour « humain », et « *shēn* » « racine »), du fait de la forme communément anthropomorphique de la plante. Avant les désastres écologiques provoqués par l'exploitation minière de leurs montagnes, le *yellowroot* et le *ginseng* étaient cueillis avec soin, utilisés comme plantes médicinales pour leurs propriétés vivifiantes au niveau du système immunitaire, et vendus pour assurer une subsistance modeste à la famille. Par conséquent, ces plantes endémiques des Appalaches incarnent concrètement la vitalité de toute la biorégion où se trame le roman. Leur disparition tragique symbolise ainsi l'extinction potentielle d'une communauté biotique toute entière, jusqu'alors ancrée dans la transmission de valeurs d'humilité, de mutualismes et de responsabilité, à présent dévitalisée par une exploitation industrielle à outrance. Composé selon la technique narrative du flux de la conscience, le récit de résilience porté par Bant puise à même la terre qui écholocalise son devenir tout en faisant monter en elle la sève de la résistance. Tronquée de sa composante humaine (« *rén* »), la racine naturelle (« *seng* » en anglais, communément appelée « *sang* » par les locaux dans les Appalaches) se conjugue alors en un gérondif, pour devenir un principe actif : « *senging*, *sanging* ». Ces néologismes évoquent alors le fait de s'enraciner, et, sous l'effet de la paranomase éco-poétique, celui de chanter, comme il s'entend dans la récitation de la conjugaison irrégulière du verbe anglais « *to sing* » : « *Sing*, *sang*, *sung*. » A l'instar de son mouvement, présenté comme une chorégraphie co-composée avec les ondulations du sol sous ses pieds, l'éco-poétique polyphonique de restauration et de réemparement ici en jeu est coproduite par les multiples formes de vie des Appalaches. Les racines de la terre et du langage humain s'entremêlent ainsi en une incantation vivifiante. Elles sont appelées par la polyphonie des montagnes à réenchanter ces écosystèmes réduits au silence, ce grand bassin versant des Appalaches d'où monte un chant de résistance unissant humains et non-humains. Cette note enlevée clôt ainsi le roman d'Ann Pancake sur un mouvement d'espoir, propulsé par un appel à cultiver la résilience inhérente à nos naturecultures et à réimaginer des langages qui ne nous donnent plus l'illusion d'exister hors-sol.
- 46 On en revient, finalement, à cette formule du philosophe Heidegger : « Demeure cependant ce chant qui nomme la terre ». ⁶⁷ C'est au poète Hölderlin, pour lequel Heidegger développa une passion et dont il fit retentir l'œuvre, que l'on doit les vers : « Riche en mérites, mais poétiquement toujours, / Sur terre habite l'homme », ⁶⁸ nous intimant comme le font par ailleurs Kingsolver, Pancake ou Rash, de réviser ce qui pourrait peut-être faire le mérite de l'espèce humaine dans sa façon d'habiter aujourd'hui la terre. Dans leur frayage éco-poétique, l'écriture de ces auteurs et autrices des Appalaches explorent la pulsion de vie qui sourd à travers le langage. Cette pulsion grammaticalement débridée forme une langue qui fonctionne notamment sur le mode sémiotique, tel qu'il est défini par Julia Kristeva, soit « en tant que modalité psychosomatique du procès de la signifiante, c'est-à-dire non symbolique mais articulant (au sens le plus large du terme d'articulation) un continuum ». ⁶⁹ Ainsi leur écriture, « irréductible à sa traduction verbale intelligible », ⁷⁰ dirait Kristeva, donne-t-elle lieu à des rythmes déchainés (et l'on aperçoit là, et dans mes humbles propositions de traduction, toute la difficulté de tels textes du point de vue de la traduction). S'affranchissant par endroits des structures de la syntaxe et de l'ordre symbolique, opérant par glissements et condensations, l'éco-poétique crée en alliance avec la *chora* de

la terre une grammaire mystérieuse, en harmonie avec les rythmes vocaux et kinésiques du vivant sous toutes ses formes. C'est peut-être en cela que l'écopoétique nous permet de repenser nos représentations du monde, nos récits de son évolution, ses processus de sédimentation, et les langages par lesquels nous nous accordons avec lui, ou nous en désaccordons.

- 47 Il n'est guère étonnant, dès lors, que ces textes naviguent entre mysticisme naturaliste, scientifique, et réalisme magique. Leurs modes d'écriture emboîtent le pas à un rapport au monde fondé sur l'intuition, où priment les sons et les sens qui façonnent une conscience non plus désincarnée du monde, « déterrestree » comme dirait Jean-François Lyotard, mais réincorporée à lui, et qui nous libère des limites imposées par l'aspiration à une pure rationalité. Comme le note Stephen Slemon,

... les textes relevant du réalisme magique renégocient de façon positive et libératrice les codes de l'histoire impériale. [...] Ce processus [...] possède le pouvoir de transmuter les 'oripeaux et les fragments' de la violence coloniale et de la domination de l'autre en de nouveaux 'codes de reconnaissance' capables de donner voix aux dépossédé.e.s, aux réduit.e.s au silence et aux marginalisé.e.s dans nos systèmes dominants, afin qu'ils puissent s'inscrire dans la continuité dialogique qui relie une communauté au lieu qu'elle habite. (p. 422)

- 48 De plus, loin de s'opposer à une compréhension scientifique du monde, ces textes, comme les approches des Nouveaux Matérialistes et des écocritiques matérialistes,⁷¹ épousent en réalité mieux que l'ontologie héritée des Lumières les découvertes de la physique, notamment. Pour citer le physicien Fritjof Capra, qui reprend tour à tour les métaphores d'un chant et d'une danse cosmiques : « A un niveau subatomique, la matière consiste en des configurations énergétiques imbriquées les unes dans les autres par des échanges continuels – une incessante danse d'énergie ».⁷² On retrouve ici des métaphores cohérentes avec la théorie des « intra-actions » développée par Karen Barad, qui se représente le monde tel un phénomène d'émergence régi par des agentivités multiples et enchevêtrées, générant une « créativité exubérante ».⁷³ Capra note encore que

pour unifier les découvertes récentes de la physique et des sciences du vivant en une description cohérente du réel, il semble utile de changer de paradigme conceptuel pour penser non plus en termes de structures mais en termes de rythmes. Des motifs rythmiques apparaissent partout dans l'univers, des échelles les plus petites aux plus grandes. [...] D'aucuns affirment depuis des temps anciens que la nature du réel est bien plus proche de la musique que d'une machine, et ceci est confirmé par de nombreuses trouvailles dans les sciences modernes. L'essence de la mélodie ne se trouve pas dans ses notes ; elle repose dans la relation entre les notes, dans les intervalles, les fréquences et les rythmes.⁷⁴

- 49 Aussi cet article s'est-il efforcé de démontrer que le flux écopoétique de l'écriture se fait le relais des flux de la matière avec laquelle elle s'entretisse.
- 50 Comme cet article l'aura sans doute montré, la puissance de l'écopoétique réside en grande partie en sa capacité à opérer une fulgurance multisensorielle qui peut nous aider à mieux répondre à la vitalité de la matière. Or, pour guérir d'un état d'esprit pathologique chez les modernes, que Berendt diagnostique comme affecté par une « hypertrophie oculaire »⁷⁵ et Brian Swimme compare à une « lobotomie »,⁷⁶ nous pouvons puiser dans les intuitions holistiques des écopoètes, des écoféministes et des peuples premiers afin de réhabiliter le corps et les sens comme lieux et agents de connaissance du vivant. Force est de noter la contribution substantielle de ces écopoètes des Appalaches aux réflexions actuelles sur les changements de paradigmes auxquels nous voue l'Anthropocène. Figurant avec leurs concitoyen.ne.s parmi les premières victimes

aux Etats-Unis de l'injustice environnementale instaurée par ce que certains nomment plutôt le « Capitalocène »,⁷⁷ ces auteurs et autrices réhabilitent la profondeur et la beauté des savoirs inscrits dans un vernaculaire et une culture trop souvent méprisés, tant par les intérêts du capitalisme que par les cultures urbaines ou l'*intelligentsia* dominante. Aussi ma lecture de textes éco-poétiques états-uniens, contestataires d'une idéologie écocidaire, m'amène-t-elle à m'inscrire à l'encontre de ce que j'aime à nommer, dans une optique toute écoféministe, « l'Ant(h)rop-obscène » : renvoyant aux multiples violences infligées au vivant sous toutes ses formes par une dite « modernité », ce terme dénonce le système technophallogocentrique auquel il serait grand temps de mettre fin. On peut songer à ce stade et pour ouvrir le champ de cette étude à cet autre terme proposé par Donna Haraway dans son dernier ouvrage, où elle élabore le concept positif d'une nouvelle ère qu'elle nomme le « Chthulucene », en référence aux forces chtoniennes qui co-composent l'avenir de Gaïa :

Les êtres chtoniens ne sont pas confinés dans un passé révolu. Ils forment un essaim qui bourdonne, pique et suce, et les êtres humains ne sont pas logés dans une pile de compost à part ; nous sommes compost, et non posthumains. [...] L'œuvre ludique et sympoiétique du Chthulucene consiste à renouveler les pouvoirs biodiversifiés de la terre. [...] En particulier, à l'inverse de L'Anthropocène ou du Capitalocène, le Chthulucene est fait de récits multi-spécifiques et de pratiques d'un co-devenir ouverts [...]. A la différence des drames qui se jouent sur la scène de l'Anthropocène et du Capitalocène, les êtres humains ne sont pas les seuls acteurs importants du Chthulucene, avec tous les autres êtres vivants capables simplement de réaction. L'ordre est détricoté : les êtres humains sont avec la terre, ils en proviennent, et les puissances biotiques et abiotiques de cette terre écrivent l'histoire principale.⁷⁸

- 51 Sans doute est-ce en effet pour l'heure ce terme sibyllin de « Chthulucene » qui convient le mieux pour embrasser la *sympoiësis* à l'œuvre tant dans l'éco-poétique contemporaine que dans un monde à jamais en train de mourir et de naître, au fil de ses sédimentations et de ses murmurations.

NOTES

1. Jack Forbes, *Columbus and Other Cannibals*, [1972], Seven Stories Press, 2008.
2. Bruno Latour, *Face à Gaïa*, La Découverte, 2015.
3. Certaines des analyses développées dans cet article en français reprennent en partie des passages d'un essai rédigé en anglais pour la revue écocritique européenne Ecozon@, article intitulé « Measured Chaos: EcoPoet(h)ics of the Wild in Barbara Kingsolver's *Prodigal Summer* », à paraître en 2019, et qui explore l'éco-poétique de Kingsolver dans son roman des Appalaches. Mes analyses portant sur le roman de Pancake trouveront écho dans un article rédigé, là-aussi, en anglais, pour un ouvrage bilingue dirigé par Françoise Besson sur le thème *Furrows and Sorrows of the Land/Cris et écrits de la terre*, paru au printemps 2019. L'article propose une lecture écoféministe du roman de Pancake et s'intitule « "The Agony of Gaia": Mountain Top Removal Mining and Garden Eco-poetics in Ann Pancake's *Strange as this Weather Has Been* ». Les analyses proposées ici du roman de Rash sont quant à elles entièrement inédites.

4. Le neuroscientifique Antonio Damasio démontre bien combien les recherches sur le fonctionnement du cerveau humain attestent de l'insécabilité des domaines de la raison et des émotions : Antonio Damasio, *Descartes' Error: Emotion, Reason, and the Human Brain*, Penguin Books, 1994. La phénoménologie de Maurice Merleau-Ponty repose également sur une même intuition d'une conscience incarnée.
5. Toutes les nombreuses citations en français de textes anglophones qui pour beaucoup n'ont à ce jour pas encore été traduits le sont ici par mes soins. Si prime un désir de cohérence linguistique et d'accessibilité à un lectorat francophone, je citerai néanmoins en de rares endroits le texte dans sa langue originale lorsqu'il s'agira d'analyser les minutieux fonctionnements de textes cultivant une éco-poétique difficile à ne pas dénaturer par une traduction vers le français.
6. Sans doute s'agit-il pour partie du manque de traduction française de nombre de ces travaux. On peut saluer à cet égard les efforts produits par les éditions Wildproject, d'une part, et par les éditions Cambourakis, d'autre part, et leurs récentes publications en français de textes fondamentaux, tels que *Printemps Silencieux* de Rachel Carson, ou le recueil de textes écoféministes dirigé par la philosophe française Emilie Hache, *Reclaim: Recueil de textes écoféministes*, Editions Cambourakis, 2016.
7. Paula Gunn Allen, *The Sacred Hoop: Recovering the Feminine in American Indian Traditions*, 1986, Beacon Press, 1992; Riane Eisler, "The Gaia Tradition and Partnership Future: An Ecofeminist Manifesto", *Reweaving the World: The Emergence of Ecofeminism*, eds. Irene Diamond and Gloria Feman Orenstein, Sierra Club Books, 1990, pp. 23-34; Theodore Roszak, *The Voice of the Earth*, Simon & Schuster, 1992; "Where Psyche Meets Gaïa", *Ecopsychology: Restoring the Earth, Healing the Mind*, eds. Theodore Roszak et al., Sierra Club Books, 1995, pp. 1-17; et Starhawk, "Power, Authority, and Mystery: Ecofeminism and Earth-Based Spirituality", *Reweaving the World: The Emergence of Ecofeminism*, eds. Irene Diamond and Gloria Feman Orenstein, Sierra Club Books, 1990, pp.73-86.
8. Rachel Carson, *Silent Spring*, [1962] Houghton Mifflin Company, 2002, et Carolyn Merchant, *The Death of Nature: Women, Ecology, and the Scientific Revolution*, Harper and Row, 1980.
9. Aldo Leopold, *A Sand County Almanac*, [1949], Ballantine Books, 1966.
10. Lawrence Buell, *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*, The Belknap Press of Harvard University Press, 1995, p. 2.
11. Michel Serres, *Le Contrat naturel*, Editions François Bourrin, 1990.
12. *Ibid.*, p. 69.
13. En italiques dans le texte, Latour, *Face à Gaïa*, p. 97.
14. Jane Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Duke University Press, 2010.
15. Wendy Wheeler, "The Biosemiotic Turn: Abduction, or, the Nature of Creative Reason in Nature and Culture." *Ecocritical Theory: New European Approaches*, eds. Axel Goodbody and Kate Rigby, University Press of Virginia, 2011, pp. 270-82.
16. David Abram, *The Spell of the Sensuous*, Vintage Books, 1996, p. 179.
17. Le terme « psychic numbing » en anglais a été formulé par Robert Jay Lifton. Voir Scott Slovic *Going Away to Think: Engagement, Retreat, and Ecocritical Responsibility*, University of Nevada Press, 2008, pp. 143-163.
18. Je reprends ici un jeu de mots en anglais cher à Donna Haraway, qui nous fait passer de nos facultés de réaction (« *response-abilities* ») à nos responsabilités (« *responsibilities* » en un seul mot). Voir Donna J. Haraway, *When Species Meet*, University of Minnesota Press, 2008, pp. 70-71.
19. Jane Bennett, *The Enchantment of Modern Life: Attachments, Crossings, and Ethics*, Princeton University Press, 2001, et *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Duke University Press, 2010 ; Pierre-Louis Patoine, *Corps/texte : Pour une théorie de la lecture empathique : Cooper, Danielewski, Frey, Palahniuk*. ENS Editions, 2015 ; et Alexa Weik von Mossner, *Affective Ecology: Empathy, Emotion, and Environmental Narrative*, Ohio State University Press, 2017.

20. Scott Knickerbocker, *Ecopoetics: The Language of Nature, The Nature of Language*, University of Massachusetts Press, 2012, p. 2.
21. Maurice Merleau-Ponty, *La Nature : Notes, cours du Collège de France*, Seuil, 1995 et *Le Visible et l'invisible*, Editions Gallimard, 1964.
22. Cité dans Knickerbocker, *Ecopoetics*, p. 7.
23. Barbara Kingsolver, *Prodigal Summer*, Harper Collins, 2000, traduit chez Payot et Rivages sous le titre *Un été prodigue*.
24. Ann Pancake, *Strange as this Weather Has Been*, Shoemaker Hoard, 2007, non-traduit en français à ce jour.
25. Ron Rash, *Above the Waterfall*, Harper Collins, 2015, non-encore traduit en français. Je tiens à exprimer toute ma reconnaissance à Frédérique Spill dont les recherches sur l'œuvre de Rash m'ont amenée à découvrir ce grand auteur.
26. Jean Giono, *Le Chant du monde*, Gallimard, 1934.
27. Jonathan Bate, *The Song of the Earth*, Harvard University Press, 2000.
28. Mark Tredinnick, *The Land's Wild Music: Encounters with Barry Lopez, Peter Matthiessen, Terry Tempest Williams & James Galvin*, Trinity University Press, 2005.
29. Leo Marx, *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*, [1964] Oxford University Press, 2000.
30. Pour ces chiffres et pour le détail des processus miniers décrits ci-dessous, voir <http://appvoices.org/end-mountaintop-removal/mtr101/> (dernière consultation le 3 juin 2019).
31. Leur coût peut avoisiner les 100 millions de dollars, mais elles obtiennent néanmoins la préférence des industriels car elles permettent de remplacer des centaines de mineurs.
32. En outre, les entreprises déversent le plus souvent leurs déchets industriels sur de sommets surplombant des vallons habités par des populations défavorisées, rajoutant de l'injustice environnementale aux inégalités sociales qui existent déjà dans les régions rurales des Appalaches.
33. <http://appvoices.org/end-mountaintop-removal/mtr101/>
34. <https://skytruth.org/2016/06/skytruth-mountain-top-removal-analysis/> (dernière consultation le 3 juin 2019)
35. Voir à ce sujet deux brillants articles proposés par Frédérique Spill : « The Pursuit of Happiness, or Contemplating Trout in Ron Rash's Fiction » paru dans le numéro 18. 4 de la *RFEA (Revue Française d'Etudes Américaines)*, en 2018, pp. 199-213, et « Ron Rash's *Above the Waterfall*, or The Square Root of Wonderful », dans un volume collectif dirigé par mes soins, *Dwellings of Enchantment : Writing and Reenchanted the Earth*, à paraître chez Rowman & Littlefield en 2019.
36. Starhawk, *The Earth Path: Grounding Your Spirit in the Rhythms of Nature*, HarperCollins, 2004, p. 11.
37. Starhawk, "Power, Authority, and Mystery", p 19.
38. Starhawk, *The Earth Path*, p. 11.
39. Thomas Nagel, "What Is It Like to Be a Bat?" *The Philosophical Review*, 83. 4, 1974, pp.435-450.
40. Linda Hogan, *Dwellings: A Spiritual History of the Living World*, W.W. Norton & Company, 1995, p. 26.
41. Mark Tredinnick, *The Land's Wild Music*, pp. 288-89.
42. Je tiens à exprimer ma gratitude à Caroline Durand-Rous, dont les travaux sur le totémisme dans la littérature autochtone contemporaine en Amérique du Nord ont éclairé la question du totémisme et de ses fonctionnements auxquels je m'intéresse ici.
43. Voir Victor Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, [1969] Cornell University Press, 1989 et "Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites of Passage", *Reader in Comparative Religion: An Anthropological Approach*, eds. William A. Lessa and Evon Z., Vogt. 4th Edition, Harper&Row, 1979; pp. 234-243. J'ai par ailleurs développé en lien avec ces études de l'anthropologue quelques analyses des processus liminaires à l'œuvre dans l'éco-poétique

interspécifique de Linda Hogan. Celle-ci met en jeu des relations totémiques et un mode d'écriture réaliste magique qui relève d'une ontologie indigène très proche de celle de ces auteurs des Appalaches. Voir par exemple mon article en français, « Eco-poétique du regard et de la liminalité : entrelacs des formes du vivant dans la fiction de Linda Hogan », *La Planète en partage/Sharing the Planet*, eds. Françoise Besson et al., Presses Universitaires du Midi, 2016, 129-148.

44. La description de l'animal n'est pas sans évoquer les côtes à moitié tailladées de la femme-montagne dans la sculpture de Jeff Chapman-Crane, « l'Agonie de Gaïa », qui figure sur la couverture du roman. Pour une analyse détaillée de la signification intersémiotique entre le texte de Pancake et l'œuvre de Chapman-Crane, qui représente une femme-montagne à taille humaine violente dans sa chair par les industries minières à ciel ouvert, voir la lecture écoféministe que j'en propose dans l'article en cours de révision, mentionné plus haut : « Writing and Crying with 'The Agony of Gaïa' in Ann Pancake's *Strange as this Weather Has Been* ».

45. Voir son ouvrage éponyme *The Voice of the Earth*, précité, où il renvoie à la pensée des alchimistes en lien avec le titre de son étude écopsychologique : « Le macrocosme parlait au microcosme ; le microcosme reflétait le macrocosme. Comprendre l'univers donnait matière à écouter, cela impliquait d'avoir des oreilles pour entendre la musique des sphères, la voix de la Terre. La sagesse était synonyme de connexion » (p. 16).

46. Rainer Maria Rilke, « Une Grande beauté éternelle imprègne le monde », *Habiter poétiquement le monde : Anthologie Manifeste*, ed. Frédéric Brun, Poesis, 2016, p. 126.

47. *Ibid.*, pp. 125-26.

48. Je m'appuie notamment sur les travaux de Wendy Faris pour ses travaux extrêmement clairs et convaincants sur le mode littéraire du réalisme magique. Voir Wendy, B. Faris, « Scheherazade's Children. » *Magical Realism: Theory, History, Community*. Ed. Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Faris, Duke University Press, 1995, pp. 163-190; et *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrative*, Vanderbilt University Press, 2004.

Néanmoins, je développe par ailleurs dans un ouvrage en cours d'écriture le concept de « réalisme liminal » qui permet de mieux en saisir les enjeux. En même temps, ce terme met fin aux éternelles récalcitrances que certains opposent systématiquement au terme de « réalisme magique », pas toujours cerné dans toute sa subtilité oxymoronique et subversive; c'est notamment dans un contexte postcolonial, en raison de son caractère potentiellement eurocentrique, et selon la façon dont on entend le sens de l'adjectif « magique », que le terme « réalisme magique » est le plus souvent exposé à de vives critiques.

49. Dans la version originale, l'autrice a travaillé la dimension hétéroglossique de son roman en lien avec des enseignements archaïques, en choisissant ici de faire dire à Mogey, de façon tout à fait anachronique, « the peace that passeth understanding ». La conjugaison du verbe « passeth » convoque soudain l'anglais moderne naissant tel qu'on le trouve dans la traduction de la Bible de référence en anglais, celle réalisée sous le règne roi Jacques au début du 17^{ième}, et les œuvres de Shakespeare de l'époque de la Renaissance.

50. Ralph Waldo Emerson, *The Essential Writings*, Random House, 2000, p. 6.

51. Pour une étude convaincante des processus de cognition incarnée en jeu dans la lecture de textes littéraires, voir le travail de Pierre-Louis Patoine cité plus haut, qui offre « la construction d'un modèle capable d'expliquer les rouages neurophysiologiques et les enjeux esthétiques de ces moments où nous lisons avec notre chair, où les textes nous fouettent, nous mordent et nous caressent, nous donnent un corps que traverse la sensation ». Son étude « explore les phénomènes de résonance empathique à l'interface corps/texte, ce lieu où la littérature – sons et sens – se prolonge en sensations tactiles, musculaires ou viscérales ; où elle fonctionne comme une technologie de simulation génératrice de sensations fictive » (p. 13).

52. Paul Valéry, *Œuvres*. Gallimard, 1975, t. II, p. 746.

53. Jonathan Bate, *The Song of the Earth*, pp. 75-76.

54. Je m'appuie ici, entre autres, sur l'étude menée par David Abram sur la physicalité de nos liens à la terre et à ses habitant.e.s, liens inscrits dans et perpétués par le langage oral notamment. Voir David Abram, *The Spell of the Sensuous*, dont le titre polysémique joue sur les sens du mot « spell » an anglais, qui veut dire « épeler » en même temps que « un sort », et qui renvoie ainsi à une notion d'envoûtement en même temps qu'à l'alphabet du sensible. Devant cette difficulté, les traducteurs de la version française, Didier Demorcy et Isabelle Stengers, parue en 2013 aux Editions La Découverte, ont traduit le titre par une processus d'adaptation : *Comment la terre s'est tue*. On aurait pu par souci de fidélité traduire le titre en explicitant le jeu de mots anglais, avec par exemple une formule conjuguant les deux sens du mot « spell » an anglais, telle que par exemple « L'alphabet envoûtant du sensible ».

55. Cité dans Knickerbocker, *Ecopoetics*, p.7.

56. Knickerbocker, *Ecopoetics*, p. 2.

57. *Ibid.*, p. 13.

58. Pour une analyse stylistique et linguistique plus poussée de l'éco-poétique kingsolverienne qui nous engage ici dans un devenir-oiseau, voir mon article sur ce texte dans sa langue originale « Measured Chaos: EcoPoet(h)ics of the Wild in Barbara Kingsolver's *Prodigal Summer* », mentionné plus haut.

59. Plus percutant dans la langue originale : « She loved the air after a hard rain, and the way a forest of dripping leaves fills itself with a sibilant percussion that empties your head of words » (pp. 1-2).

60. Je ne traduis pas ici cette citation car il serait extrêmement ardu de ne pas trahir la pure poésie travaillée ici dans la prose en anglais.

61. J'emprunte ici le concept de « paysage sonore » à R. Murray Schafer. Voir son ouvrage, *Le Paysage sonore : Le monde comme musique*, paru en 1977 puis traduit de l'anglais par Sylvette Gleize, aux éditions Wildproject, 2010.

62. En anglais : « a granite rock face shedding water » prête plus clairement encore à un glissement de sens indiquant le processus de condensation en jeu, le mot « face » évoquant à la fois la façade du rocher et le visage de l'enfant, pétrifiée au moment du trauma originel.

63. Voir le poème « Ribblesdale », Gerard Manley Hopkins, *The Poems of Gerard Manley Hopkins*. 4^{ième} édition. Ed. W.H. Gardner et N.H. MacKenzie. Oxford University Press, 1970: "And what is Earth's eye, tongue, or heart else, where/ Else, but in dear and dogged man?"

64. Voir par exemple Andrea Cavagna et al., "Scale-Free Correlations in Starling Flocks", PNAS 2010, accessible en ligne : <https://www.pnas.org/content/107/26/11865>, et Eric Bonabeau et al. *Swarm Intelligence: From Natural to Artificial Systems*, Oxford University Press, Santa Fe Institute Studies in the Sciences of Complexity, 1999.

65. Voir au sujet des liens entre humilité, écologie et littérature la belle étude de Josh A. Weinstein, "Humility from the Ground Up: A Radical Approach to Literature and Ecology", *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 22. 4, 2015, pp. 759-777.

66. Je m'inscris ici dans la lignée des travaux de Karen Barad, qui insiste sur le terme « intra-actions » pour désigner la circulation de la matière au niveau atomique notamment. Voir Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Duke University Press, 2007.

67. Cité dans Bate, *Song of the Earth*, p. xiii.

68. Ces deux lignes les plus célèbres d'Hölderlin sont tirées de la traduction par André du Bouchet d'*En bleu Adorable*. Elles figurent en épigraphe de la très belle anthologie citée plus haut dont elles ont inspiré le titre, *Habiter poétiquement le monde*, dirigée par Frédéric Brun aux éditions Poesis, 2016.

69. Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, Editions du Seuil, 1974, p. 28.

70. *Ibid.*, p. 29.

71. Voir notamment le superbe article de Serpil Oppermann, “From Ecological Postmodernism to Material Ecocriticism: Creative Materiality and Narrative Agency”, *Material Ecocriticism*, eds. Serenella Iovino et Serpil Oppermann, Indiana University Press, 2014, pp. 21-36.
72. Je dois beaucoup aux travaux de Mark Tredinnick grâce auxquels j’ai découvert les travaux de Capra et de Berendt, et leur apport pour ma recherche en éco-poétique sur le chant de la matière. Voir la préface rédigée par Fritjof Capra, Joachim-Ernst Berendt, *The World is Sound, Nada Brahma: Music and the Landscape of Consciousness*, [1983] Destiny Books, 1991, p. xi pour la citation donnée.
73. Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Duke University Press, 2007, p. 33 et p. 177.
74. Capra, préface à Berendt, *The World is Sound*, pp. xi-xii.
75. Berendt, *The World Is Sound*, p. 7.
76. Brian Swimme, “How to Heal a Lobotomy”, *Reweaving the World*, p.15.
77. Nombre d’historiens notamment, à la suite des travaux d’Andreas Malm ou de Donna Haraway, puis de Jason Moore ou encore Armel Campagne, Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz du côté français, préfèrent le terme « Capitalocène ». Ils insistent ainsi sur la responsabilité du capitalisme dans l’écocide en cours plutôt que d’une humanité unique et entière. Voir Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz, *L’Évènement anthropocène : La Terre, l’histoire et nous*, Editions du Seuil, 2016 ; Armel Campagne, *Le Capitalocène : Aux racines historiques du dérèglement climatique*. Divergences, 2017 ; Donna Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, 2016; Andreas Malm, *L’Anthropocène contre l’histoire : le réchauffement climatique à l’ère du capital*, La Fabrique, 2017.
78. Donna Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, 2016, p. 55.

RÉSUMÉS

Cet article élabore une lecture éco-poétique de trois fictions environnementales contemporaines des Appalaches : *Prodigal Summer* de Barbara Kingsolver (2000), *Strange as this Weather Has Been*, de Ann Pancake (2007) et *Above the Waterfall*, de Ron Rash (2015). Je sonde ici leur écriture en quête d’éléments attestant que les humains possèdent la capacité de s’accorder au « chant du monde » (Jean Giono), au « chant de la terre » (Jonathan Bate), ou encore, à « la musique sauvage de la terre » (Mark Tredinnick). Pour aborder la question du réenchancement, je me fonde sur l’étymologie du verbe « enchanter », du latin *incantare*, qui renvoie à un envoûtement ou une incantation, au fait d’affecter la perception du monde en nous donnant à entendre des voix et des rythmes. En nous invitant à faire musique avec le monde, l’éco-poétique peut inverser le sort jeté sur lui par la science moderne, qui, comme l’affirme l’écoféministe Starhawk, a aliéné les humains à leur environnement, nous faisant croire en notre séparation d’avec le monde naturel. En réponse aux problèmes que pose notre entrée dans l’Anthropocène, les éco-poètes des Appalaches nous appellent à cultiver la résilience inhérente à nos « naturecultures » (Donna Haraway) et à réimaginer des langages qui résistent à l’illusion d’exister hors-sol.

Arguing for the need to re-enchant the world, that is, to sing in tune with the world, this paper dwells on eco-poetic readings of three contemporary, Appalachian environmental novels: *Prodigal Summer* by Barbara Kingsolver (2000), *Strange as this Weather Has Been*, by Ann Pancake (2007), and *Above the Waterfall*, by Ron Rash (2015). My aim is to probe whether humans might be attuned to

the “song of the world” (Jean Giono), to “the song of the earth,” (Jonathan Bate), or again, to “the land’s wild music” (Mark Tredinnick). Keeping in mind that to enchant, from the Latin *incantare*, may mean to sing along with, or may refer to an incantation—to the action of casting a spell with sounds—this paper explores how eco-poetics relays the voices and rhythms of the living world in a way that affects our perception of it. My claim is that eco-poetics is needed to reverse the spell cast onto the world by modern science, a form of ensorcellment that, to take up ecofeminist Starhawk’s claim, has magically alienated humans from their environment, making us believe in humans’ exceptionalism and separation from the natural world. As a response to the problems tied to the Anthropocene, Appalachian eco-poets call upon us to cultivate the resilience inherent in our “naturecultures” (Donna Haraway), and to reinvent languages that can resist the illusion of living lives uprooted from the earth.

AUTEUR

BÉNÉDICTE MEILLON

Bénédicte Meillon est Maître de Conférences à l’Université de Perpignan où elle enseigne la littérature anglophone et la traduction littéraire. Elle dirige l’Atelier de Recherche en Ecocritique et Eco-poétique de l’UPVD et a organisé un colloque international en juin 2016 sur le thème « Lieux d’enchantement : Ecrire et Réenchanter le monde », suivi, en juin 2019, d’un deuxième volet « Le Sauvage urbain : Percevoir, penser et vivre avec la nature en ville. » Elle est membre du Conseil consultatif de EASLCE (European Association for the Study of Literature and the Environment) et a constitué un réseau et une plateforme Internet dédiés à l’éco-poétique et l’écocritique (<https://ecopoeticsperpignan.com/>). Ses travaux se focalisent sur des lectures écoféministes et éco-poétiques d’auteur.rice.s d’Amérique du Nord, avec un intérêt particulier pour la réécriture des mythes et contes, pour le réalisme magique et les littératures néorégionalistes et indigènes. Elle a publié des articles portant sur les œuvres de Barbara Kingsolver, Linda Hogan, Anne Pancake, et Annie Proulx, ainsi que sur la littérature de Russell Banks, Paul Auster et Roald Dahl. Elle a co-dirigé une publication en français, avec Margot Lauwers, *Lieux d’enchantement: approches écocritiques et éco-poét(h)iques des liens entre humains et non-humains*, publiée en 2018, et travaille actuellement sur un volume collectif en anglais à paraître en 2019, *Dwellings of Enchantment : Writing and Reenchanting the Earth*.

Bénédicte Meillon is Associate Professor at the University of Perpignan, where she teaches literature and literary translation. She runs the ecocriticism and eco-poetics research group at the University of Perpignan Via Domitia and has organized two international conferences in Perpignan on eco-poetics of reenchantment (“Dwellings of Enchantment: Writing and Reenchanting the Earth” June 2016, and “Reenchanting Urban Wildness: To Perceive, Think, and Live with Nature in Cities”, June 2019). She is on the Advisory Board for EASLCE (European Association for the Study of Literature and the Environment). She has published papers dealing with eco-poetic readings of environmental fiction by Barbara Kingsolver, Annie Proulx, Linda Hogan, and Ann Pancake. Her research explores eco-poetics of reenchantment, focusing mostly on neoregionalism, on magical realism, mythopoeia, ecofeminism, with close attention to the intra-actions between naturecultures and the texture of language itself. She has also written papers on the short story and North American literature, dealing with fiction by Russell Banks, Roald Dahl, and Paul Auster. She has co-edited with Margot Lauwers a special issue in French of *Crossways Journal: Lieux d’enchantement: approches écocritiques et éco-poét(h)iques des liens entre*

humains et non-humains (2018), and is currently directing a volume in English on *Dwellings of Enchantment: Writing and Reenchanting the Earth*.